

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA**

Ciclo 28

Settore Concorsuale di afferenza: 11/A3 Storia Contemporanea

Settore Scientifico disciplinare: M-STO/04 Storia Contemporanea

**L'INFLUENZA DEL GIAPPONE SULLA MODA ITALIANA
DAL XVI AL XX SECOLO**

Presentata da: Laura Dimitrio

Coordinatore Dottorato

Massimo Montanari

Relatore

Maria Giuseppina Muzzarelli

Correlatore

Alberto De Bernardi

Esame finale anno 2016

a Giacomo e Francesco

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
I. LA ‘SCOPERTA’ DEL GIAPPONE E LE PRIME NOTIZIE GIUNTE IN ITALIA SUGLI ABITI GIAPPONESI (1543-1639)	p. 7
1. Marco Polo e <i>Il Milione</i>	p. 10
2. La relazione sul Giappone scritta da Jorge Àlvarez (1547)	p. 11
3. La relazione sul Giappone scritta da Nicolò Lancillotto (1548-49)	p. 16
4. Francesco Saverio e gli scritti dei Gesuiti sul Giappone	p. 17
5. La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)	p. 26
6. Il soggiorno in Giappone di Francesco Carletti (1597-98)	p. 45
7. Il “giovane giapponese” raffigurato da Cesare Vecellio (1598)	p. 48
8. La seconda ambasciata giapponese in Italia (1615)	p. 54
9. <i>La Relatione del Regno di Yezo</i> di Gerolamo De Angelis (1621)	p. 57
II. LA CHIUSURA DEL GIAPPONE AI PAESI STRANIERI (1639-1853) E I PRIMI INFLUSSI DEL GIAPPONE SULLA MODA ITALIANA	p. 61
1. Il contesto storico e le pubblicazioni in Italia sui costumi giapponesi	p. 61
2. Non solo <i>chinoiseries</i> : influssi giapponesi nella moda e nei tessuti <i>bizarres</i>	p. 66
III. IL GIAPPONISMO NELLA MODA ITALIANA (1859-1929)	p. 75
1. Le relazioni commerciali, diplomatiche e culturali tra Italia e Giappone	p. 75
2. Il giaponismo in Europa e in Italia	p. 83
3. Il giaponismo nella moda italiana	p. 92
IV. LA MODA ITALIANA DELL’EPOCA FASCISTA E IL GIAPPONE	p. 109
1. I rapporti tra Italia e Giappone durante il fascismo	p. 109
2. La moda italiana dell’epoca fascista e il Giappone	p. 115

V. IL “MIRACOLO ECONOMICO GIAPPONESE” DEL SECONDO DOPOGUERRA E L’INFLUSSO DEL GIAPPONE SULLA CULTURA E SULLA MODA ITALIANE (1945-1969)	p. 121
1. Il miracolo economico giapponese e il <i>New Japonisme</i>	p. 121
2. La diffusione in Italia della conoscenza della cultura giapponese	p. 127
3. Influssi giapponesi nella moda italiana	p. 138
 VI. IL NEO-GIAPPONISMO NELLA MODA ITALIANA (1970-1999)	 p. 157
1. Il successo della cultura giapponese in Italia	p. 157
2. Per una nuova accezione di neo-giaponismo	p. 167
3. Influenze giapponesi nella moda italiana degli anni Settanta	p. 168
4. Influenze giapponesi nella moda italiana degli anni Ottanta	p. 267
5. Influenze giapponesi nella moda italiana degli anni Novanta	p. 324
 CONCLUSIONI	 p. 343
 BIBLIOGRAFIA	 p. 361

INTRODUZIONE

“Le japonisme a été l’un des facteurs les plus puissants de l’évolution de la mode”¹

Akiko Fukai

In occasione della stesura della mia tesi di specializzazione in Storia dell’Arte, ho studiato i figurini disegnati dall’artista milanese Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di *Madama Butterfly*². Quest’opera, che è ambientata in Giappone, venne musicata da Giacomo Puccini e debuttò al Teatro alla Scala nel 1904.

In quella ricerca presentai anche il contesto culturale entro il quale era maturata la genesi del dramma pucciniano. Mi occupai pertanto del giapponismo italiano, ovvero dell’influenza esercitata dal Giappone su diversi ambiti della vita culturale italiana tra cui, oltre al teatro, la pittura, la grafica, l’arredamento e persino la floricultura. Con una certa sorpresa, scoprii che anche la moda femminile aveva subito in quel periodo un considerevole influsso giapponese. Infatti trovai frequenti riferimenti al kimono e ai motivi decorativi giapponesi nelle riviste femminili dell’epoca, in un periodo compreso tra gli anni Ottanta dell’Ottocento e gli anni Venti del Novecento.

Il mio lavoro di oggi è la prosecuzione ideale della tesi di allora, nel senso che ho approfondito lo studio del giapponismo nella moda, cercando di capire a quando risalgono i primi influssi giapponesi nella moda italiana e come si sono evoluti nel corso dei secoli. Dal momento che le prime notizie sugli abiti giapponesi cominciarono a giungere in Italia alla metà del XVI secolo, pochi anni dopo che il Giappone era stato casualmente ‘scoperto’ da alcuni mercanti portoghesi nel 1543, da quel periodo ho fatto partire la mia indagine.

Quindi questa ricerca ha per oggetto lo studio delle modalità con cui la moda e la cultura giapponesi hanno influenzato la moda italiana, dalla metà del XVI alla fine del XX secolo.

Il primo motivo per cui ho scelto di studiare l’influenza del Giappone in Italia relativamente allo specifico ambito della moda, dipende dalla consapevolezza che, come è stato ricordato dallo storico Fernand Braudel *“la storia degli abiti è meno aneddotica di quello che appaia. Essa pone tutti i problemi: delle materie prime, dei procedimenti di lavorazione, dei costi, delle immobilità culturali, delle mode, delle gerarchie sociali”*³. In altre parole, la storia della moda è tutt’altro che frivola ed è per sua natura specchio dell’articolato intreccio dei fenomeni socio-economici, politici, culturali e artistici che caratterizzano una determinata epoca⁴. Perciò analizzare l’influenza del Giappone sulla moda italiana significa non solo verificare quali tipologie di indumenti e quali motivi decorativi

¹ “Il giapponismo è stato uno dei fattori più potenti dell’evoluzione della moda” (traduzione di chi scrive). A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, in *Japonisme & mode*, catalogo della mostra (Parigi, Palais Galliera-Musée de la Mode et du Costume, 17 aprile – 4 agosto 1996), 1996, pp. 29-53 : 29.

² L. Dimitrio, *La nascita del giapponismo in Italia e i figurini di Giuseppe Palanti per la prima rappresentazione di Madama Butterfly*, Università Cattolica di Milano, Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte, a.a.2002-2003.

³ F. Braudel, *Civiltà Materiale, economia e capitalismo secoli XV-XVIII. I. Le strutture del quotidiano*, 1993, p. 282.

⁴ Cfr. a tal proposito W.T. Adorno *Teoria estetica*, 1977, p. 299 [ed. or. 1970]: “Le consuete declamazioni contro la moda, le quali equiparano il transeunte al nullo, non sono solamente accoppiate all’immagine contraria costituita da un’interiorità che si è compromessa tanto politicamente quanto esteticamente in quanto incapacità all’estraniamento e ostinazione nell’individuale essere così. Nonostante la sua manipolabilità commerciale, la moda penetra profondamente nell’interno delle opere d’arte, non si limita a farle a pezzi. [...] La moda è una delle figure attraverso le quali il movimento storico incide sul «sensorium» e attraverso di esso sulle opere d’arte, e precisamente in tratti minimi, per lo più celati a se stessi”.

siano stati desunti in Italia dal Giappone, ma anche come si sono evolute le relazioni politiche e culturali tra Italia e Giappone e, più in generale, come è stato ed è percepito il Giappone nell'immaginario collettivo italiano.

Il secondo motivo deriva dalla constatazione che quest'argomento è stato fino ad ora decisamente trascurato. Mentre infatti diversi saggi sono stati dedicati all'influsso del Giappone sulla pittura, sulla grafica e sul teatro italiani, pochissimo è stato scritto sul versante della storia del costume e della moda. A differenza della Francia e del Giappone, dove il fenomeno del *japonisme* nella moda europea e soprattutto francese è stato efficacemente delineato in occasione delle mostre *Japonisme & mode* e *Japonisme in Fashion*, tenutesi entrambe nel 1996⁵, non esiste in Italia una pubblicazione esaustiva che rilegga l'evoluzione della moda italiana alla luce dei suoi rapporti con l'Estremo Oriente, in particolar modo con il Giappone.

L'unica studiosa che abbia dedicato una pubblicazione specifica su questo tema è stata la storica della moda Sofia Gnoli nel breve saggio *Moda tra Oriente e Occidente: Giappone, Europa, Italia* – contenuto nel doppio volume *Italia-Giappone 450 anni* edito nel 2003⁶. Nel suo contributo, la Gnoli ha individuato nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e negli anni Settanta-Ottanta del Novecento i due momenti in cui la moda italiana si è lasciata affascinare “da un mondo di esotismi in cui il Giappone occupava un ruolo principale”⁷.

Il mio lavoro intende colmare la scarsità bibliografica sull'argomento, nella consapevolezza che studiando la moda italiana non si può prescindere dalle sue strette relazioni, talvolta di dipendenza (almeno fino agli anni Cinquanta del Novecento), con la moda francese, dove pure si sono registrati importanti influssi giapponesi. Inoltre occuparsi di influenze giapponesi comporta trattare, seppur solo tangenzialmente, anche altri influssi orientali nella moda italiana, poiché spesso reminiscenze giapponesi si sono mescolate con quelle cinesi e medio-orientali, così come spesso il Giappone è stato inserito nel gran calderone dell'“Oriente” senza che del Paese del Sol Levante vi fossero conoscenze troppo approfondite. Del resto il giapponismo è una forma di orientalismo⁸.

La scelta di occuparmi di un arco temporale così esteso, che comprende quasi cinque secoli, ha comportato uno sforzo nella visione sintetica del fenomeno e nella complessa gestione delle fonti, che variano dalle lettere cinquecentesche dei Gesuiti agli abiti di Gigli e Armani degli anni Ottanta del Novecento, custoditi negli archivi. Rincuora il fatto che un approccio metodologico di *longue durée* - già auspicato nel secolo scorso da autorevoli storici della scuola francese delle *Annales* quali Marc Bloch e Fernand Braudel - sia stato recentemente rivalutato dai due storici americani David Armitage e Jo Guldi, autori del *The History Manifesto* del 2014, i quali sostengono la necessità di una lettura storica che assuma la grande scala temporale come elemento significativo e che formuli “big questions”, per evitare di incagliarsi in analisi capziose⁹.

Ho provato dunque a formulare le domande nodali su quest'argomento e a tenerle come linee guida della presente ricerca. In quali periodi si è registrata l'influenza dei costumi e della cultura giapponese nella moda italiana? In che modo si è manifestato tale influsso? Quali aspetti degli abiti

⁵ Le due mostre erano simili, ma i cataloghi sono diversi. Cfr. *Japonisme & mode*, catalogo della mostra (Paris, Palais Galliera-Musée de la Mode et du Costume, 17 aprile – 4 agosto 1996), 1996 e *Japonism in Fashion*, catalogo della mostra (Tokyo, 7 settembre – 17 novembre 1996), 1996.

⁶ S. Gnoli, *Moda tra Oriente e Occidente: Giappone, Europa, Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, I, 2003, pp. 299-303.

⁷ Ivi, p. 300.

⁸ Sul concetto di orientalismo cfr. E. W. Said, *Orientalismo*, 2013 [ed. or. 1978], pp. 14-21.

⁹ J. Guldi, D. Armitage *The History Manifesto*, 2014.

e dei tessuti giapponesi hanno avuto più successo in Italia? Il fenomeno del giaponismo nella moda italiana ha riguardato solo un'élite sociale e culturale o è stato più popolare? Quali altri Paesi orientali hanno influenzato la moda italiana? Era chiara la distinzione tra le influenze giapponesi e quelle cinesi, per esempio? L'interesse per il Giappone è stato solo un fenomeno italiano o ha coinvolto anche altri Paesi occidentali? Come si è evoluta nel corso dei secoli non solo la conoscenza del Giappone in Italia, ma anche l'opinione pubblica italiana nei confronti del Giappone e della sua cultura? Vi sono degli stereotipi che hanno impedito o impediscono tuttora una conoscenza del Giappone nei suoi apetti culturali più autentici? In che modo oggi il Giappone esercita il suo *soft-power* all'estero e quindi anche in Italia?

Nel mio lavoro ho tenuto come modello il saggio *Le japonisme dans la mode* di Akiko Fukai contenuto nel catalogo della mostra parigina *Japonisme & mode* del 1996¹⁰. Akiko Fukai è la direttrice del Kyoto Costume Institute di Kyoto e la massima esperta del giaponismo nella moda a livello mondiale. In quel contributo ha sostenuto che “le japonisme a été l'un des facteurs les plus puissants de l'évolution de la mode”¹¹. Ne ha poi delineato lo sviluppo in quattro tappe, facendo riferimento soprattutto alla moda francese: dapprima l'introduzione del kimono come elemento esotico; poi l'imitazione dei motivi giapponesi e dei loro metodi di stampa; in seguito la “presa di coscienza della plastica del kimono” e infine la libera interpretazione dell'estetica giapponese nel campo dell'abbigliamento¹². Nel corso della ricerca ho cercato di verificare se anche in Italia l'influsso nipponico nella moda sia stato un fenomeno così rilevante e se abbia seguito la medesima evoluzione prospettata dalla Fukai sul versante francese. Alla fine del mio lavoro non posso che concordare con la Fukai, dal momento che l'influenza del Giappone nella moda italiana è stata alquanto significativa, come spiego più diffusamente nelle conclusioni di questa tesi.

Per quanto riguarda l'impostazione della trattazione, ho seguito un percorso cronologico.

Nel primo capitolo ho presentato le prime notizie giunte in Italia sugli abiti giapponesi. Ciò avvenne in un periodo compreso tra il 1550 circa, a ridosso della ‘scoperta’ del Giappone avvenuta nel 1543, e il 1639, quando quasi tutti gli occidentali, ad eccezione di un esiguo numero di commercianti olandesi, furono espulsi dal Giappone.

Le lettere scritte dai missionari gesuiti che in Giappone si erano recati per evangelizzarlo e che annualmente scrivevano ai loro compagni in Europa per aggiornarli su quanto accadeva in quelle terre lontane; le pubblicazioni edite in Italia in occasioni dell'arrivo nel nostro Paese di due delegazioni giapponesi (la prima nel 1585 e la seconda nel 1615); i resoconti di viaggi in Giappone compiuti da laici, come il mercante fiorentino Francesco Carletti che soggiornò in Giappone tra il 1597 e il 1598; infine i “libri di costume”, ovvero pubblicazioni che illustravano perlopiù gli abiti indossati dai popoli di tutto il mondo, sono fonti che contengono le prime descrizioni e le prime immagini degli abiti giapponesi.

L'arrivo di queste notizie non comportò la comparsa immediata nella moda italiana di influenze giapponesi, completamente assenti in questa prima fase che fu solo di conoscenza. Lo studio delle fonti antiche è stato comunque assai utile, perché ha permesso di conoscere le prime opinioni sull'abbigliamento giapponese e, più in generale, sul Paese del Sol Levante e sui suoi abitanti.

¹⁰ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., pp. 29-55.

¹¹ Ivi, p. 29.

¹² *Ibidem*.

Nel secondo capitolo mi sono occupata del periodo del cosiddetto *sakoku*. Con quest'espressione giapponese, che letteralmente significa "paese incatenato", ovvero "paese chiuso"¹³, si indica il lungo arco temporale, durato oltre due secoli, in cui il Giappone interruppe i contatti con i paesi stranieri, nel timore che essi minacciassero la sua stabilità politica e la sua identità culturale. La condizione di isolamento, che si può convenzionalmente far iniziare nel 1639 con la definitiva espulsione di quasi tutti gli occidentali, si sarebbe protratta fino al 1853, quando gli Stati Uniti costrinsero il Paese del Sol Levante a riavviare i rapporti diplomatici e commerciali.

Grazie agli studi compiuti dalla storica del tessuto Susan Miller, ho inaspettatamente scoperto che, pur nel periodo di massima chiusura del Giappone, l'Italia non interruppe il dialogo avviato nel Cinquecento. Continuarono infatti a pervenire in Italia e in Europa notizie e prodotti giapponesi, sebbene in quantità limitatissima, grazie alla mediazione dei mercanti olandesi. Proprio in questo periodo si registrarono i primi timidi influssi del Giappone nella moda e nei tessuti italiani. Infatti i nobiluomini italiani cominciarono a indossare kimono giapponesi come vesti da camera, mentre nei tessuti furono introdotti schemi decorativi e soggetti desunti dalle contemporanee stoffe nipponiche. Intanto, dopo che nel Settecento i *milieux* aristocratici francesi e italiani erano stati attraversati dalla passione per la Cina e le cineserie, nel corso dell'Ottocento le 'quotazioni' del Giappone in Europa tornarono a salire, come dimostra il giudizio positivo espresso da Honoré de Balzac nel 1834 per le "meraviglie dell'arte giapponese", che egli contrappose significativamente alle "grottesche invenzioni della Cina"¹⁴.

Nel terzo capitolo ho potuto approfondire le modalità con cui il giapponismo si è manifestato nella moda italiana. La consultazione di alcune riviste femminili dell'epoca, tra cui "Margherita", "Il corriere delle signore", "Fantasie d'Italia", ma anche la rivista d'arte "Emporium" e "La scena illustrata", rivista quindicinale "di Arte e Letteratura" - dove ho trovato le pubblicità del kimono "Sada Yacco" che le signore italiane potevano acquistare per posta dal negozio "Au Mikado" di Parigi - mi hanno permesso di cogliere lo 'spirito del tempo' e la diffusa passione per il Giappone che percorse la moda italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Con la fine degli anni Venti il fenomeno del giapponismo si esaurì definitivamente.

Nel quarto capitolo ho cercato, invano, la presenza di possibili influssi giapponesi nella moda italiana dell'epoca fascista, in considerazione dell'alleanza politica tra Italia e Giappone durante la seconda guerra mondiale. La sottoscrizione nel 1940 del Patto Tripartito, detto anche Asse Roma-Berlino-Tokyo, sembra non aver avuto ripercussioni nella moda italiana. Se si eccettuano infatti i pochi articoli sul kimono comparsi nella rivista "Yamato" - "mensile illustrato italo-giapponese" che venne pubblicata a Roma tra il 1941 e il 1943 - l'Italia fascista con la sua moda autarchica nessuno spazio lasciò alle influenze giapponesi. L'eventuale desiderio di esotismo venne soddisfatto semmai con la presentazione, in alcune riviste femminili come "Lei", di qualche abito e qualche accessorio africano, dopo la conquista italiana dell'Etiopia nel 1935.

Nel ventennio successivo alla fine della seconda guerra mondiale, il Giappone fu protagonista di un miracolo economico che lo portò a diventare negli anni Ottanta la seconda potenza economica mondiale dopo gli Stati Uniti. Nello stesso periodo, in Italia si registrò un certo interesse per il cinema, il design, l'architettura, le arti figurative e la letteratura giapponesi. Di questo mi sono occupata nel quinto capitolo, dove ho studiato gli influssi del Giappone sulla cultura italiana nel

¹³ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, 2006, p. 104.

¹⁴ H. De Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, 1834, cit. in C. Lévi-Strauss, *L'altra faccia della luna. Scritti sul Giappone*, 2015, p. 53.

periodo compreso tra il 1945 e il 1969, con particolare riferimento alla moda. Per lo studio delle influenze nipponiche sulla moda, utili sono stati lo spoglio di due riviste femminili dell'epoca, "La donna" e "Bellezza", ma soprattutto la consultazione dell'archivio della *Maison* di Irene Galitzine, che nelle collezioni Autunno/Inverno 1962-63 e Primavera/Estate 1963 inserì nelle sue creazioni espliciti riferimenti al kimono.

Nel sesto ed ultimo capitolo ho analizzato gli influssi del Giappone sulla moda italiana tra gli anni Settanta e gli anni Novanta.

Trattandosi di un periodo più recente, ho potuto affiancare allo spoglio delle riviste di moda (soprattutto i mensili "Vogue" e "Donna") lo studio 'dal vero' degli abiti. Fondamentale è stato in tal senso la visita all'Armani Silos di Milano, che è il museo dove Giorgio Armani ha ripercorso la sua carriera attraverso l'esposizione degli abiti più significativi delle sue collezioni. In alcuni di quei capi sono evidentissimi i riferimenti al Giappone, sia nella struttura che nei motivi decorativi.

Ma ancora più formativo è stato il lavoro di ricerca compiuto presso gli Archivi di Ricerca Mazzini di Massa Lombarda, che ho avuto modo di frequentare in occasione della mia collaborazione alla mostra *80s 90s Facing Beauties. Italian Fashion and Japanese Fashion at a Glance*, curata da Simona Segre Reinach, che si è svolta a Rimini nel 2013¹⁵. Gli Archivi di Ricerca Mazzini sono un archivio privato che custodisce abiti e accessori realizzati a partire dagli anni Sessanta. Con i suoi circa 250.000 capi, questa realtà rappresenta una miniera di informazioni per gli storici della moda. Così è stato anche per me. In particolare, ho potuto toccare con mano, nel vero senso della parola, sia gli abiti dei *fashion designers* giapponesi Issey Miyake, Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto, sia quelli degli stilisti italiani - Romeo Gigli *in primis* - che da loro sono stati influenzati.

Se presso gli Archivi di Ricerca Mazzini ho studiato gli abiti, presso l'archivio CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma ho potuto ripercorrere le fasi iniziali del processo creativo di alcuni stilisti italiani che si sono ispirati alla moda giapponese. Lì infatti ho analizzato alcuni schizzi e bozzetti di Irene Galitzine, Krizia, Giorgio Armani e Gianfranco Ferré, databili tra gli anni Settanta e Ottanta.

Ripetuti sopralluoghi presso l'Archivio Storico della Camera della Moda e la consultazione del materiale documentario (rassegna stampa e fotografie) custodito presso gli archivi di alcune case di moda come Mila Schön e Ken Scott, mi hanno permesso di acquisire altre informazioni non solo sugli influssi giapponesi sulla moda italiana, ma anche sulle relazioni che la moda *Made in Italy* intratteneva con il Giappone. Illuminante è stata a tal proposito l'intervista con Loris Abate, che ha gestito tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta la casa di moda milanese *Mila Schön* insieme alla signora Schön. Loris Abate ha gentilmente accettato di ripercorrere i primi successi ottenuti dalla *maison* Schön nel mercato giapponese all'inizio degli anni Settanta, fino alla sua definitiva acquisizione da parte di una società giapponese nel 1992.

La ricchezza dei riferimenti al Giappone che ho riscontrato nella moda italiana di quel periodo, mi ha indotto a usare l'espressione "neo-giaponismo" per indicare l'influenza della moda giapponese tradizionale (rappresentata soprattutto dal kimono) e della moda giapponese d'avanguardia sulla moda italiana tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento.

¹⁵ *80s 90s Facing Beauties. Italian Fashion and Japanese Fashion at a Glance* (Rimini, Museo della Città – Ala Nuova, 11 ottobre – 8 dicembre 2013), a cura di S. Segre Reinach.

L'esperienza del dottorato è stata l'occasione per conoscere o rivedere persone speciali che mi hanno aiutata nelle mie ricerche. Un grazie sentito a: Sandra Aceti, Marco Belfanti, Federica Carlotto, Ornella Cirillo, Laura Cresci, Marco Del Bene, Anna Domenici, Isabella Doniselli, Sonia Favi, Sergio Gabbiadini, Bianca Gervasio, Nicoletta Giusti, Yoko Kimura, Mario Lupano, Susanna Marino, Susan Miller, Enrica Morini, Manuela Moscatiello, Mariko Muramatsu, Anna Pantanella, Ivan Paris, Giovanni Peternolli, Simona Segre Reinach, Tamami Suoh, Kuniko Tanaka, Alessandro Vagnini, Hiromi Yamashita e Annibale Zambarbieri.

Ringrazio anche Linda Caputo dell'Archivio Mila Schön, Tiziana Dassi della Biblioteca Università Commerciale Luigi Bocconi, Attilio Mazzini, Benedetta Mazzini e Carla Marangoni dell'Archivio di ricerca Mazzini, Paola Pagliari dello CSAC di Parma, Aldo Papaleo dell'Archivio Ken Scott, Rosalba Ravelli della Biblioteca del PIME di Milano, Margherita Rosina e Francina Chiara della Fondazione Ratti, Alessandra Spalletti e Federica Cupello dell'Archivio Irene Galitzine.

Un ringraziamento particolare alla prof.ssa Maria Giuseppina Muzzarelli, che ha creduto in questo progetto sin dal primo momento in cui gliel'ho presentato, e ad Akiko Fukai, che mi ha insegnato a comportarmi come una pianta di riso.

Grazie infine a Daniele, Silvia e Tommaso, senza il cui sostegno incondizionato questo lavoro non sarebbe stato possibile.

CAPITOLO I

LA ‘SCOPERTA’ DEL GIAPPONE E LE PRIME NOTIZIE GIUNTE IN ITALIA SUGLI ABITI GIAPPONESI (1543- 1639)

Le prime notizie sulle caratteristiche dell’abbigliamento giapponese giunsero in Italia in un periodo compreso tra il 1543, quando il Giappone venne casualmente ‘scoperto’ da alcuni mercanti portoghesi, e il 1639, quando iniziò per il Giappone un lungo periodo di isolamento¹.

Le prime descrizioni e le prime immagini degli abiti giapponesi sono contenute in fonti scritte e iconografiche alquanto diverse tra di loro, che saranno analizzate nei singoli paragrafi di questo capitolo e che comprendevano: le lettere dei missionari gesuiti che in Giappone si erano recati per evangelizzarlo e che annualmente scrivevano ai loro compagni in Europa aggiornandoli su quanto accadeva in quelle terre lontane; le pubblicazioni editate in Italia in occasione dell’arrivo nel nostro Paese di due delegazioni giapponesi (la prima nel 1585 e la seconda nel 1615); i resoconti di viaggi in Giappone compiuti da laici, come il mercante fiorentino Francesco Carletti che soggiornò in Giappone tra il 1597 e il 1598; infine i “libri di costume”, ovvero pubblicazioni che illustravano perlopiù gli abiti indossati dai popoli di tutto il mondo.

Mentre le fonti scritte risultano nella maggior parte dei casi attendibili, quelle iconografiche, oltre ad essere meno numerose, illustrano anche abiti che poco corrispondevano agli indumenti indossati all’epoca dalle donne e dagli uomini giapponesi. Si considerino a tal proposito le due incisioni contenute in due pubblicazioni editate a Bologna nel 1585² e l’illustrazione raffigurante un “giovane giapponese” contenuta nell’edizione del 1598 del volume di Cesare Vecellio *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*³. Ben più veritiero risulta invece il ritratto di Hasekura Tsunenaga - che era un membro della delegazione giapponese in visita in Italia nel 1615 - realizzato dal pittore Archita Ricci⁴.

In ogni caso, è importante sottolineare che la pur corposa quantità di informazioni giunte in Italia a quell’epoca sugli abiti giapponesi non comportò la comparsa immediata di influenze giapponesi nella moda italiana.

Tuttavia le fonti qui sotto presentate sono comunque significative ai fini della presente ricerca, perchè contengono una serie di notizie e di riflessioni che ci permettono di capire quali siano state le prime impressioni sugli abiti giapponesi e, più in generale, su quel popolo. Tali considerazioni spesso sono state ribadite dagli studiosi che in seguito si sono occupati del Giappone, come se le impressioni di chi per primo si avvicinò a questa cultura lontana avessero rappresentato una sorta di matrice di riferimento.

Anzitutto colpisce il fatto che in diverse fonti cinquecentesche sia evidenziata la comodità e la morbidezza degli indumenti nipponici, soprattutto femminili. Ad esempio nel 1585, il gesuita

¹ Tale periodo di isolamento si sarebbe protratto fino al 1853, quando gli Stati Uniti costrinsero il Paese del Sol Levante a riavviare i rapporti diplomatici e commerciali con gli USA e con l’Europa.

² Cfr. paragrafo 5 su “La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)”.

³ Cfr. paragrafo 7 su “Il “Giovane Giapponese” raffigurato da Cesare Vecellio (1598)”.

⁴ Cfr. paragrafo 8 su “La seconda ambasciata giapponese in Italia (1615)”.

portoghese Luís Froís, aveva scritto che “i nostri vestiti sono modellati, stretti e aderenti al corpo; quelli dei giapponesi sono così larghi che, con facilità e senza pudore, si svestono completamente dall’alto, togliendosi semplicemente la loro cintura”⁵.

Analoghe osservazioni vennero registrate da Guido Gualtieri, autore nel 1586 di una *Relationi* scritta in occasione dell’arrivo in Italia di una delegazione giapponese nel 1585, segnalò che le donne giapponesi “*vanno con la cintura tanta larga, che le va cascando*”⁶. Anche Francesco Carletti nelle sue memorie scrisse che “[gli uomini giapponesi] *se la legano [la veste] con un cordone di seta ripieno di bambagia alla cintura. Ma le donne fanno questa legatura molto più bassa, e lenta, e quanto più nobile sono, tanto più basso cingono il detto cordone*”⁷.

In effetti all’epoca le giapponesi portavano il *kosode* (che è il nome antico dell’indumento che noi oggi chiamiamo kimono) fermato morbidamente in vita da una sottile cintura (detta “*obi*”). Nei secoli successivi tuttavia il *kosode* divenne molto più ingombrante a causa dell’allungamento delle maniche e dell’aumento di volume dell’*obi*, tanto che lo storico Bernard Rudofsky nel suo saggio *The Kimono Mind* del 1965 ha sostenuto che il kimono può essere annoverato tra gli indumenti femminili meno comodi e ha ricordato che nel 1887 l’imperatrice giapponese condannò l’*obi* in quanto inadatto al corpo umano⁸.

Nonostante ciò, in Europa e in Italia almeno fino al XIX secolo si è continuato a considerare il kimono un indumento confortevole, come se si fossero cristallizzate le prime notizie sui morbidi abiti giapponesi, indipendentemente dalla loro successiva trasformazione⁹.

Un altro aspetto ricorrente nelle fonti analizzate in questo capitolo riguarda la convinzione secondo la quale il Giappone era un “mondo a rovescio” rispetto a quello occidentale non solo dal punto di vista dell’abbigliamento¹⁰, ma anche dal punto di vista culturale in senso lato, poiché tante consuetudini giapponesi – come quella di annerirsi i denti per bellezza invece di sbiancarli oppure quella di togliersi le scarpe invece del cappello, come segno di cortesia – erano presentate come l’esatto opposto di quelle occidentali¹¹. È interessante notare il fatto che, così come ha resistito nei secoli in Europa e in Italia la convinzione sulla presunta comodità del kimono, anche il *tópos* del

⁵ *Traité de Luís Froís, S.J. 1585*, Paris, Chandeigne, 1994, p. 45, cit. in M. Belfanti, *Civiltà della moda*, op. cit., 2008, p. 148.

⁶ Cfr. G. Gualtieri, *Della venuta de gli ambasciatori giaponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fette loro da tutti i prencipi christiani, per dove sono passati raccolte da Guido Gualtieri*, 1895 [1a ed. 1586], p. 11. Cfr. il paragrafo 5 relativo a “La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)”.

⁷ Cfr. F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, 1989, pp. 110-111 [prima ed. 1701]. Cfr. il paragrafo 6, relativo a “Il soggiorno in Giappone di Francesco Carletti (1597-98)”.

⁸ Cfr. B. Rudofsky, *The Kimono Mind. An informal Guide to Japan and the Japanese*, 1986 [ed. or. 1965], p. 44: “[...] ever since the obi, the outer waistband, deteriorated into a rigid affair, it [the kimono, n. d. r.] could be counted among the least comfortable types of female dress. As far back as 1887 the empress condemned the wide obi as unsuited to human body [...]”.

⁹ Proprio in ragione della loro comodità, a partire dal XVII secolo indumenti simili al kimono sono stati usati in Europa come vesti da camera per uomini. Cfr. cap. II e A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., pp. 29-53: 36.

¹⁰ Cfr. paragrafo 4 su “Francesco Saverio e gli scritti dei Gesuiti sul Giappone”. Nelle fonti si sottolinea ad esempio che le donne indossavano normalmente vesti larghe, mentre le stringevano forte in vita durante la gravidanza, a differenza di quanto avveniva in Europa. Cfr. quanto scritto dal Gualtieri nella sua *Relationi* del 1586, citata nel paragrafo 5 su “La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)”: “E prima che siano gravide vanno con la cintura tanta larga, che le va cascando, ma subito che s'accorgono d'esser gravide, si stringono con una fascia sì forte, che pare, che habbino a scoppiare, dicendo con tutto ciò haver'isperienza, che se non andassero così strette, il parto succederebbe molto male”.

¹¹ Cfr. paragrafo 4 su “Francesco Saverio e gli scritti dei Gesuiti sul Giappone”.

Giappone come un mondo alla rovescia rispetto al nostro si è mantenuto inalterato per certi versi fino ad oggi, come dimostrano l'articolo *Giappone. Il mondo alla rovescia*, pubblicato sul "Corriere della Sera" nel 2015¹² o la frase riportata da Claudio Giunta in un suo saggio del 2010 sul Giappone: "Capovolgi l'Italia e cosa ottieni? Il Giappone"¹³. Certo affermazioni di tal genere fanno riflettere sul fatto che il Giappone, pur essendo stato protagonista dalla seconda metà del XIX secolo di un processo di accentuata occidentalizzazione, viene percepito ancora come un mondo lontano, che è stato capace di conservare le sue peculiarità.

Dalla constatazione che il Giappone era un Paese tanto diverso dal nostro non derivò la convinzione che esso fosse inferiore, anzi: le fonti del XVI e del XVII secolo, a partire dai primi scritti di Francesco Saverio, sono infatti perlopiù concordi nel sostenere la superiorità culturale del Giappone rispetto all'occidente¹⁴.

Nonostante tra la seconda metà del XVII secolo e l'inizio del XVIII secolo si siano temporaneamente diffuse in Europa teorie a sostegno dell'inferiorità culturale dei giapponesi rispetto agli Europei¹⁵, tali convinzioni si sono mantenute nel corso dei secoli, tutto sommato fino ad oggi, quando in Europa il Giappone è ancora collocato in una condizione privilegiata di alterità rispetto ad altri Paesi orientali.

Come ha scritto Tiziano Terzani nel 1990, "che cosa vuol dire per noi questa forza giapponese? Che certezza rimuove dalla nostra coscienza? [...] C'è qualcosa nel nostro inconscio che ci inquieta: la perdita della certezza che la nostra cultura è tutto sommato superiore. La Cina [...] la possiamo accettare perché al fondo abbiamo un modo di classificarla, di lasciarla nel sottosviluppo, ma il Giappone no"¹⁶.

Dopo la presunta comodità del kimono e i *tópoi* del Giappone come un mondo alla rovescia rispetto al nostro ma non per questo inferiore, un'altra osservazione presente nelle fonti antiche è persistita fino a tempi recenti. Si tratta del riconoscimento della compresenza, nella cultura giapponese, di attitudini contrastanti tra di loro, come il culto del bello e una violenza efferata. Tale constatazione – già presente nei *Ragionamenti* scritti dal mercante Carletti all'inizio del Seicento¹⁷ – è stata ribadita nel corso del XX secolo ad esempio dall'antropologa Ruth Benedict, nel suo saggio del 1946 *Il Crisantemo e la spada*¹⁸, dall'etnologo Fosco Maraini nel volume *Ore giapponesi* nel 1957¹⁹ e dall'antropologo Claude Lévi-Strauss nel 1988 in una sua conferenza su *Il posto della cultura giapponese nel mondo*²⁰.

¹² M. Sideri, *Giappone. Il mondo alla rovescia*, "Corriere della Sera", venerdì 25 settembre 2015, pp. 32-33.

¹³ C. Giunta, *Il paese più stupido del mondo*, 2010, p. 175.

¹⁴ Cfr. paragrafo 4 su "Francesco Saverio e gli scritti dei Gesuiti sul Giappone".

¹⁵ Cfr. R. Kowner, *From White to Yellow. The Japanese in European Racial Thought, 1300-1735*, 2014.

¹⁶ T. Terzani, *Un'idea di destino. Diario di una vita straordinaria*, 2014, p. 88.

¹⁷ Cfr. paragrafo 6, su "Il soggiorno in Giappone di Francesco Carletti (1597-98)".

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. F. Maraini, *Ore giapponesi*, 2008 [1 a ed. 1957], pp. 435-36: "In questo libro ho parlato molto, e sempre col più caldo entusiasmo, di quel polo del gusto e dell'arte giapponese che hanno per ideali: semplicità, purezza, natura. [...] Eppure bisogna tenere ben chiaro in mente che quello è solo un Giappone; che ne esiste poi un altro attratto dall'opposta forza polare; un Giappone che si compiace del ricco. Dello sfarzo, del volgare, che ama i colori soltanto se s'avvalgano sulle cose, che ama l'argento e l'oro, che amerebbe qualche altra materia con ancor più robusto entusiasmo se ve ne fosse una che luccicasse di più [...]".

²⁰ C. Lévi-Strauss, *Il posto della cultura giapponese nel mondo*, 1988, in C. Lévi-Strauss, *L'altra faccia della luna. Scritti sul Giappone*, 2015 [ed. or. 2011], pp. 11-63:38: "La cultura giapponese possiede dunque un'incredibile propensione a oscillare tra posizioni estreme. [...] si compiace nel giustapporre i contrari".

Prima di passare all'analisi delle singole fonti, un'ultima considerazione sugli abiti ivi raffigurati. Nelle illustrazioni scarseggiano le immagini degli abiti giapponesi, poiché i legati giapponesi che giunsero in Italia (soprattutto quelli della missione del 1585) si spogliarono ben presto dei loro indumenti per indossare abiti "all'italiana" e con questi furono perlopiù ritratti²¹. La scelta dei legati giapponesi può essere considerata emblematica di una propensione dei giapponesi ad assimilare la cultura occidentale, anche dal punto di vista vestimentario. Tale propensione si sarebbe poi espressa soprattutto durante il periodo Meiji (1868-1912) e durante il secondo dopoguerra.

1. MARCO POLO E IL MILIONE

Sembra che la prima notizia giunta in Europa riguardante il Giappone sia dovuta ad un italiano. Fu infatti il mercante veneziano Marco Polo (Venezia, 1254-1324) a menzionare per la prima volta l'isola di "Zipagu"²² nella sua opera intitolata *Il Milione*, che risale al 1298 circa²³:

"Zipagu èe [*sic*] una isola in levante, ch'è nell'alto mare in mille cinquecento miglia.

L'isola è molto grande, le genti sono bianche, di bella maniera e belle; la gente è idola, e non ricevono signoria da neuno, se no' da loro medesimi. Qui si truova l'oro, però n'hanno assai [...]"²⁴.

Marco Polo, che era partito per l'Estremo Oriente nel 1271, non visitò mai il Giappone, ma ne sentì parlare durante il suo lungo soggiorno in Cina. Nel *Milione* lo descrisse come un paese ricco di oro, pietre preziose e spezie; ricordò il fallito tentativo di conquistarlo da parte del Kubilai Khan nel 1281 e accennò alla pratica del cannibalismo ivi diffusa. A parte queste informazioni, Marco Polo dimostrò una conoscenza piuttosto sommaria del Giappone²⁵ e soprattutto – aspetto che sarebbe stato interessante ai fini di questa ricerca - non fornì alcuna descrizione sugli abiti indossati dai giapponesi.

²¹ Cfr. paragrafo 5 su "La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)".

²² Come ricordato da A. Boscaro in *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, 2008, p. 23, nota 1, a seconda dei manoscritti il Giappone è chiamato "Zipangu", o "Cipangu", o "Zapanu" o "Sipangu".

²³ Marco Polo dettò le sue memorie sul proprio viaggio in Estremo Oriente a Rustichello da Pisa, dopo che venne fatto prigioniero dai genovesi nel 1298 durante la guerra tra Venezia e Genova.

²⁴ Marco Polo, *Il Milione*, 2003, p. 232.

²⁵ K. Enoki, *Marco Polo and Japan*, in *Oriente Poliano. Studi e conferenze tenute all'IsMEO in occasione del VII centenario della nascita di Marco Polo (1254-1954)*, 1957, pp. 23-44:23.

2. LA RELAZIONE SUL GIAPPONE SCRITTA DA JORGE ÀLVAREZ (1547)

Per avere informazioni “di prima mano” sul Giappone, bisognerà aspettare il XVI secolo. Nel 1543 infatti naufragarono sulle coste giapponesi alcuni mercanti portoghesi, che avviarono ben presto un proficuo scambio commerciale tra la Cina e il Giappone²⁶. A Jorge Àlvarez, uno dei capitani che gestivano tali traffici, spetta il merito di aver scritto nel 1547 – su invito del missionario gesuita spagnolo Francesco Saverio che era venuto a conoscenza dell’esistenza del Giappone e, prima di recarvisi, desiderava raccogliere informazioni sul quel Paese²⁷ - una lunga relazione sul Giappone: si trattava del primo testo sul Giappone scritto da un occidentale che l’avesse visitato personalmente²⁸. Questa relazione ebbe una straordinaria diffusione, perché venne inserita da Francesco Saverio, primo grande evangelizzatore del Giappone, in una sua lettera scritta da Cochìn (India) il 20 gennaio 1548²⁹ “ai compagni residenti in Roma”, dove giunse verso la fine dello stesso anno³⁰. La missiva di Francesco Saverio venne ben presto tradotta dallo spagnolo in italiano e in latino e spedita alle varie case della Compagnia di Gesù sparse in Italia e in Europa: in tal modo cominciarono a diffondersi informazioni dettagliate sul Giappone e sui suoi costumi. Nella sua relazione, infatti, l’Àlvarez si era soffermato sulla flora e la fauna presenti in Giappone, sul suo clima, sulle abitudini alimentari dei giapponesi, sulla loro religione e le loro abitazioni. Dei giapponesi descrisse la corporatura³¹, il carattere³² e l’abbigliamento.

Per quanto riguarda l’acconciatura e gli abiti degli uomini aveva scritto:

“[...] i nobili portano la barba tagliata come i mori, e gli uomini di bassa estrazione fanno crescere la barba. Tutti generalmente radono il capo fin vicino alla nuca e alle orecchie,

²⁶ Cfr. A. Boscaro in *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 30. I portoghesi erano già a conoscenza dell’esistenza del Giappone sin dai primi anni del XVI secolo, quando si imbarcarono a Malacca in alcuni marinai giapponesi. Inoltre, come ricordato da Adriana Boscaro, “dato che i Portoghesi erano in continuo contatto con le navi che giungevano ai porti [cinesi, n.d.r.] del Fukien e del Chekiang provenienti dalle Riûkû e dalle isole vicine, è molto probabile che di tanto in tanto marinai portoghesi avessero fatto parte della ciurma di queste giunche e toccato il Giappone in epoca anteriore al 1543. Né bisogna dimenticare i *wako*, i pirati giapponesi, che hanno senza dubbio avuto una parte preponderante nei primi contatti con gli Europei”. Cfr. A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, in “Il Giappone”, VI, 1966, pp. 63-85:67.

²⁷ Cfr. A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, op. cit., pp. 63-85:68.

²⁸ L’originale manoscritto portoghese è conservato negli archivi della Società di Gesù a Roma, nelle *Epistolae Goanae et Malabaricae*, 1545 – 1560, 38-42. Il testo, già tradotto integralmente in italiano e pubblicato in *La prima relazione occidentale sul Giappone*, in *Incontri tra Occidente e Oriente*, Università di Venezia, Saggi IV, Venezia, 1979, pp. 11-32, è stato recentemente ripubblicato in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., pp. 149-163.

²⁹ F. Saverio, *Lettera ai compagni residenti in Roma, Cochìn, 20 gennaio 1548*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, 2002, pp. 201-213:210: “Ad un mercante portoghese, mio amico, che per molto tempo stette in Giappone [...] chiesi di darmi per iscritto qualche informazione di quel paese e della sua gente e di quanto aveva visto e sentito da parte di persone che gli sembrava dicessero la verità. Egli mi diede per iscritto questa informazione minuziosa, che vi mando con questa mia lettera”.

³⁰ Cfr. G. Malena, *Gli esordi della cristianità in Giappone e della letteratura sul Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 27-28: 27.

³¹ Cfr. *Informazione di Jorge Àlvarez*, in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p.153: “La gente di questo Giappone per la maggior parte è di corporatura media, robusta, è gente molto forte per il lavoro, gente bianca e dai bei lineamenti”.

³² Ivi, p. 154: “È gente molto orgogliosa e scandalosa; [...] è gente poco avida e molto amabile; se andate nel loro paese, i più onorati vi inviteranno ad andare a mangiare e dormire con loro; sembra che vi vogliano porre nel cuore. [...] non è gente gelosa”.

e i capelli che restano sulla nuca li portano lunghi e legati, e tengono sempre il capo scoperto: solo i vecchi quando fa freddo lo possono coprire con un berretto di seta.

I loro abiti sono corte vestaglie che arrivano al ginocchio, con maniche che arrivano fino al gomito, che sembrano maniche imbottite; portano le braccia scoperte dal gomito alla mano e sopra alle vestaglie indossano delle cotte di lino grezzo e rado che pare velo ed è nero, o bianco, o bruno, o azzurro, con dipinti sulle spalle e sul davanti una rosa o un attraente disegno molto bello e naturale; portano mutandoni allo stesso modo della cotta molto lunghi e stretti, aperti sui fianchi con dei nastri con cui si stringono, e sul davanti e il didietro queste mutande hanno degli arcioni di cuoio di cavallo larghi e lunghi quattro o cinque dita ricoperti dello stesso panno, e queste mutande le portano legate sopra la vestaglia e le cotte. Portano scarpe di paglia coi piedi fuori per metà, e lo considerano elegante”³³.

Come sottolineato da Adriana Boscaro, il termine “vestaglia” traduce il vocabolo “cabaia” del testo originale, con il quale i portoghesi indicavano, in genere, “leggere vesti dalle ampie maniche usate in Oriente”³⁴. Il fatto che tali “vestaglie” fossero dotate di maniche imbottite è un dettaglio sul quale si sarebbe soffermato, oltre cinquant’anni dopo, anche il mercante Francesco Carletti, che soggiornò in Giappone tra il 1597 e il 1598. Il Carletti scrisse infatti che “*usano imbottire queste loro vesti di bambagia soda mescolata con una certa sorte di lanugine che pare seta, quale è molto a proposito per tener caldo d’inverno, il quale in questo paese non è meno pieno di piogge, neve e diacci che si sia infra di noi; sicome io per sperienza provai quando stetti in Nangasachi.*”³⁵.

L’Àlvarez individuò come elementi caratteristici dell’abbigliamento degli uomini giapponesi, oltre alle “vestaglie”, le “cotte di lino grezzo” – da identificarsi con ogni probabilità nei *kataginu*, che erano giacche senza maniche con spalle molto pronunciate - che venivano indossate sopra alle vesti, e i “mutandoni” lunghi e stretti – ovvero morbidi calzoni - che erano legati sopra alla vestaglia e alla cotta.

La descrizione dell’Àlvarez risulta veritiera, dal momento che dipinti giapponesi dell’epoca ritraggono uomini vestiti in tal modo. Particolarmente interessante risulta una serie di paraventi realizzati tra la seconda metà del XVI sec. e l’inizio del XVII sec., che raffigurano i primi sbarchi dei *nanban*, ovvero i “Barbari del Sud” (così i giapponesi chiamavano gli occidentali) sulle coste giapponesi. In questi paraventi sono rappresentati non solo i portoghesi vestiti all’europea, ma anche gli autoctoni con i loro abiti. Ad esempio, nel dettaglio di un paravento conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, qui sotto riprodotto, vi sono a destra due uomini giapponesi con indosso calzoni lunghi, infilati sopra a una leggera veste (la “vestaglia” di cui parla l’Àlvarez) e a una sopravveste senza maniche (la “cotta”) (**FIG.1**).

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 153, nota 14.

³⁵ F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. 111.



FIG. 1. Anonimo giapponese, Paravento raffigurante l'Arrivo di una barca portoghese, 1600-1625, particolare. Amsterdam, Rijksmuseum. A destra, due uomini giapponesi dell'epoca³⁶.

L'Àlvarez rimase colpito del fatto che i giapponesi indossassero “scarpe di paglia coi piedi fuori per metà”. Poteva trattarsi sia degli *zōri*, sandali infradito realizzati all'epoca perlopiù con paglia di riso, dai quali fuoriusciva parte del calcagno, sia dei *waraji*, sandali meno eleganti degli *zōri*, indossati dalla gente comune e fatti con corda di paglia. Nei *waraji* il piede fuoriusciva oltre la parte anteriore della tomaia, così che le dita sporgevano per 3-4 cm. Anche questo dettaglio riguardante le scarpe - e la loro scomodità agli occhi degli occidentali - si ritrova in altre fonti coeve³⁷.

Per quanto riguarda l'abbigliamento bellico, l'Àlvarez, dopo aver ricordato che “tutti in genere portano spade, grandi e piccole, e si abituano a portarle all'età di otto anni; hanno molte lance e alabarde e altre aste”, aggiunse che “hanno armature di maglia e di ferro molto fini e decorate”³⁸.

È probabile che le armature viste dal capitano portoghese fossero simili a quella qui sotto riprodotta, databile alla fine del XVII secolo (FIG. 2)³⁹.

³⁶ Un'immagine del paravento è reperibile all'indirizzo <http://medievalpoc.tumblr.com/post/75367627985/baital-medievalpoc-shine-bright-like-aomine>, ultima consultazione 6 Dicembre 2015.

³⁷ Cfr. P. Meietto, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi venuti a dare obediencia à Sua Santità l'Anno 1585 all'Eccell.sig. Girolamo Mercuriale*, 1585, p. 57a: “le scarpe sono come quelle de' Frati Cappuccini, senza calcagno, acute in punta: per tomara hanno un sol cordone, che cuopre appena la punta delle dita; di maniera che a quelli che non hanno l'uso, pare impossibile il caminare con quelle”.

³⁸ *Informazione di Jorge Àlvarez*, in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 154. A p. 156 aggiungerà che “Sono persone che anche in casa, mangiando, tengono la spada alla cintura”.

³⁹ L'armatura è stata pubblicata in A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., pp. 29-53: 30. Un'altra armatura giapponese di simile fattura, risalente alla fine del XVI - inizio del XVII sec., è stata pubblicata in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, 2012, II.34, pp. 322-323.



FIG. 2. Armatura giapponese della fine del XVII secolo in lamelle di acciaio ricoperte di cuoio laccato in rosso.

L'Àlvarez non trascurò di descrivere le donne giapponesi e il loro abbigliamento.

“Le donne sono molto ben proporzionate e bianche, si truccano con il belletto e la biacca, sono molto affettuose e premurose e quelle onorate sono molto caste e curano molto l'onore dei propri mariti [...]. Sono donne molto pulite, fanno a casa tutti i lavori, come tessere, filare e cucire [...].

Il loro abito è una vestaglia che arriva fino al dorso del piede e si stringe in vita; di sotto portano panni come le donne di qui [...]; vantano lunghi capelli, che portano pettinati all'indietro come le malesi, e radono il capo per circa tre dita e portano scarpe di paglia”⁴⁰.

Quest'ultimo passaggio è particolarmente significativo, poiché si tratta della prima notizia giunta in Europa sugli abiti femminili giapponesi dell'epoca. In questa sintetica descrizione (“*Il loro abito è una vestaglia che arriva fino al dorso del piede e si stringe in vita*”), il capitano portoghese ha colto l'essenza degli indumenti femminili giapponesi non solo di quel periodo, ma anche delle epoche successive. Infatti l'abito giapponese che noi occidentali chiamiamo “kimono”, altro non è che una lunga veste fermata in vita da una cintura, come si evince anche dai dipinti dell'epoca. Si consideri

⁴⁰ *Informazione di Jorge Àlvarez*, in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., pp. 158-159.

per esempio un paravento conservato presso il Museo Nazionale di Tokyo, della seconda metà del sec. XVI, realizzato da Kano Hideyori e raffigurante la *Contemplazione dell'acero presso il Monte Takao*, ove sono rappresentate sulla destra donne sedute sotto l'acero, con indosso lunghe vesti, fermate morbidamente in vita da una sottile cintura (**FIG. 3**)⁴¹.

Dopo aver descritto l'abbigliamento maschile e femminile, l'Alvarez si soffermò anche sui bonzi, che sono i monaci buddisti, e sulle loro vesti.

“Questi bonzi sono tutti rapati col rasoio [...]. Portano vestaglie più lunghe di quelle dei laici, che sono bianche e non devono essere dipinte, e sopra altre vestaglie di lino nere e lunghe, che arrivano al dorso del piede e coprono quella bianca, e portano stole attorno al collo con piccoli collari di legno cuciti sulla stola e un altro d'avorio; portano scarpe come le donne e non hanno mutande”⁴².

Aggiunse poi che “*ci sono anche donne di questi ordini, che hanno casa per conto proprio e non conoscono uomini [...]; vanno vestite e rapate come gli uomini*”⁴³. Infine segnalò di aver visto anche “*un altro tipo di frati che adorano altri idoli [...]. Questi vanno vestiti come i laici e portano armi come loro e sul capo portano un berretto simile a un pugno con un soggolo sotto la barba*”⁴⁴.

Si trattava dei *kannushi*, sacerdoti shintoisti; il berretto a cui si fa riferimento era il *kanmuri*, che i *kannushi* erano soliti indossare durante le cerimonie ufficiali.



FIG. 3. Kano Hideyori, Paravento con *Contemplazione dell'acero presso il Monte Takao*, particolare. In secondo piano, donne sedute sotto l'acero: tutte indossano lunghe vesti, fermate morbidamente in vita da una sottile cintura. Seconda metà del sec. XVI, Tokyo, National Museum.

⁴¹ Il dettaglio del paravento qui riprodotto è reperibile all'indirizzo http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=other_img&size=L&colid=A10470&img_id=5&t=, ultima consultazione 9 dicembre 2015. Il medesimo dettaglio è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, n. 25, p. 33.

⁴² *Informazione di Jorge Álvarez*, in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 161.

⁴³ Ivi, p. 162.

⁴⁴ *Ibidem*.

3. LA RELAZIONE SUL GIAPPONE SCRITTA DA NICOLÒ LANCILLOTTO (1548-49)

Altre informazioni sui bonzi e sul loro abbigliamento ci sono fornite da una relazione scritta tra il 1548 e il 1549 dal missionario italiano Nicolò Lancillotto che, pur non essendosi mai recato in Giappone, mentre si trovava in India, a Goa, incontrò e intervistò a lungo un giapponese convertitosi al cristianesimo, di nome Anjirō-Paolo⁴⁵, che lo erudì sul proprio Paese. Lo stesso Anjirō avrebbe poi accompagnato Francesco Saverio in Giappone nel 1549.

La relazione del Lancillotto – riportata anch'essa in una lettera di Francesco Saverio⁴⁶ - giunse a Roma nel 1549, contribuendo non solo “ad infiammare gli animi dei religiosi a raggiungere il lontano arcipelago”⁴⁷, ma anche a fornire qualche altra informazione sul Giappone.

In realtà la relazione del Lancillotto – che rispecchia gli interessi di un missionario ed è pertanto incentrata prevalentemente sulla descrizione degli ordini religiosi presenti in Giappone - risulta meno attendibile rispetto a quella dell'Àlvarez perché, mentre il capitano portoghese aveva riferito solo ciò che aveva visto, il missionario italiano intervenne pesantemente sulle notizie che Anjirō gli aveva raccontato⁴⁸. Ad ogni modo, il Lancillotto descrisse gli abiti dei bonzi⁴⁹ e quelli di altri sacerdoti, appartenenti alle scuole *ikkō* e *shingon*⁵⁰. Infine il Lancillotto menzionò i monaci zen e le loro vesti nere⁵¹.

Nella sua relazione non si trovano informazioni sugli abiti dei laici; tuttavia è presente una descrizione piuttosto dettagliata delle loro armi e delle armature:

“Dice che in Giappone ci sono armature di maglia e corazze e elmi e barbozze [nelle antiche armature le barbozze erano delle pezze aggiuntive a difesa della gola e del mento, n.d.r.] e parabracci, e usano pure armature di ferro sulle cosce e sulle gambe; hanno molte spingarde, archi, frecce e lance; hanno anche un tipo di alabarda più larga e più lunga, posta in cima a un'asta, come le nostre; hanno pure spade piccole e grandi, come noi abbiamo spade che si tengono con una mano e con tutt'e due le mani. Non hanno scudi, ma in loro vece usano un pezzo di cuoio coperto di lamine il quale si applica sopra la spalla sinistra [...]”⁵².

⁴⁵ Anjirō sarebbe poi stato chiamato Paolo da Francesco Saverio. Con questo nome è spesso citato nelle lettere del missionario gesuita.

⁴⁶ F. Saverio, *Lettera al padre Ignazio di Loyola in Roma, da Cochìn, 14 gennaio 1549*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, 2002, pp. 250: “Ti mando una descrizione del Giappone e dei costumi di quella gente, che ho ricevuto da Paolo, uomo di grandissima religione e fede”.

⁴⁷ A. Tamburello, *Il contributo culturale e scientifico del missionariato italiano al Giappone (secc. XVI-XVII)*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 29-32: 29.

⁴⁸ A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., pp. 32-33.

⁴⁹ Cfr. la *Relazione di Nicolò Lancillotto*, in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., pp. 165-175: 166-167: “Dice [Anjirō, n.d.r.] che ci sono in questo paese tipi di religiosi che hanno conventi come i frati [il riferimento qui è ai monaci buddisti, n.d.r.]: alcuni di loro hanno il convento in città e altri fuori, in campagna. Quelli che stanno in città non si sposano mai e vivono di elemosine; portano la testa e la barba rasate e indossano lunghe tonache con ampie maniche, quasi come noi altri, e quando fa freddo dice che portano cappucci come i frati e per tutto il resto del tempo vanno a capo scoperto [...]. Tutti costoro vanno vestiti con tonache nere lunghe e dice che sono dottissimi [...]”.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 167: “C'è un altro tipo di sacerdoti che portano tonache brune, cinti di grosse corde; anche questi non si sposano e hanno un ordine religioso femminile, come le suore, che van vestite nello stesso modo [...]”.

⁵¹ *Ivi*, p. 167: “C'è un altro tipo di sacerdoti che vanno pure vestiti di nero, uomini molto penitenti”.

⁵² *Ivi*, p. 173.

4. FRANCESCO SAVERIO E GLI SCRITTI DEI GESUITI SUL GIAPPONE

Sulla scorta delle informazioni contenute nella relazione dell'Àlvarez e in quella del Lancillotto e incoraggiato da ciò che alcuni mercanti portoghesi gli avevano detto⁵³, oltre a quanto Anjirō-Paolo gli aveva raccontato personalmente⁵⁴, il gesuita Francesco Saverio (1506-1552) fece il suo ingresso a Kagoshima il 15 agosto 1549. Si sarebbe fermato in Giappone per due anni e tre mesi, fino al 15 novembre 1551.

Con il suo arrivo, inaugurò il cosiddetto “secolo cristiano”, che si sarebbe concluso nel 1639 con la cacciata dal Giappone di tutti gli occidentali, a causa delle mutate condizioni politiche del Paese⁵⁵.

Ci sono pervenute complessivamente nove lettere nelle quali Francesco Saverio raccontò della sua esperienza in Giappone: cinque, tutte datate 5 novembre 1549, furono inviate da Kagoshima, mentre altre quattro furono scritte dal gesuita tra il 29 e il 31 gennaio 1552 da Cochìn, in India⁵⁶.

Tali lettere, che sono considerate unanimemente “monumenti preziosi [...] per la conoscenza che all'Europa apportarono dell'ignorata civiltà giapponese”⁵⁷, conobbero un'immediata e larga divulgazione⁵⁸. Poiché alcune di queste furono all'epoca tradotte anche in italiano⁵⁹, contribuirono a diffondere in Italia nuove notizie sul lontano arcipelago, del quale il padre gesuita non si limitò a descrivere la religione⁶⁰, ma anche le abitudini alimentari⁶¹ e il carattere degli abitanti.

Riguardo a quest'ultimo punto, colpisce l'ammirazione espressa da Francesco Saverio - soprattutto all'inizio del suo soggiorno in Giappone - nei confronti dell'educazione e della cultura dei giapponesi:

⁵³ F. Saverio, *Lettera ai compagni residenti in Roma, Cochìn, 20 gennaio 1548*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., pp. 201-213:208: “Mentre stavo in questa città di Malacca alcuni mercanti portoghesi, uomini di molto credito, mi diedero grandi notizie di alcune isole assai grandi, scoperte da poco tempo a questa parte, le quali si chiamano Isole del Giappone e dove, secondo il loro parere, si otterrebbe molto frutto nell'accrescere la nostra santa fede, più che in qualsiasi parte dell'India, trattandosi di una gente oltremodo desiderosa di conoscere, cosa che non hanno questi pagani dell'India”. Cfr. anche la *Lettera al Padre Ignazio di Loyola in Roma, da Cochìn, il 14 gennaio 1549*, ivi, p. 246: “[...] et per la grande information che io ho del Giapan, che è una isola presso la Cina, dove tutti sono gentili, non mori né Giudei, et gente molto curiosa et desiderosa di sapere cose nove de Iddio et altre naturali, mi risolsi d'andare in quella terra con molta satisfatione interiore [...]”

⁵⁴ Cfr. F. Saverio, *Lettera ai compagni residenti in Roma, Cochìn, 20 gennaio 1548*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., pp. 201-213:209-210: “Ho chiesto ad Anjirō se gli abitanti del Giappone si farebbero cristiani qualora io andassi con lui nella sua terra. Mi rispose che [...] se io facessi le due cose, parlar bene e soddisfare le loro domande e vivere senza che loro trovino motivo di riprendermi, circa mezzo anno dopo che avessero esperienza di me, il re e la gente nobile, nonchè tutta l'altra gente di discernimento, si farebbero cristiani”.

⁵⁵ Cfr. A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 14. Cfr. anche G. Malena, *I gesuiti italiani missionari in Giappone nel “secolo cristiano”*, in “Il Giappone”, 35, 1995, pp. 19-33:19.

⁵⁶ Cfr. A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., pp. 42-45. Tutte queste lettere sono state ripubblicate in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, 2002, pp. 315-351 e pp. 353-389.

⁵⁷ P. Tacchi Venturi, *Il carattere dei giapponesi secondo i missionari del sec. XVI*, 1937, p. 22.

⁵⁸ Cfr. A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 45.

⁵⁹ Per esempio la sua prima dettagliata descrizione del Giappone, scritta il 5 novembre 1549, venne tradotta in italiano e pubblicata a Roma nel 1552. Cfr. A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, op. cit., pp. 63-85:69 e A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p.13. Sulla traduzione delle sue lettere in italiano cfr. anche G. Malena, *Gli esordi della cristianità in Giappone e della letteratura sul Giappone in Italia*, op. cit., pp. 27-28.

⁶⁰ Cfr. *Lettera ai compagni residenti in Goa, da Kagoshima, 5 novembre 1549*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., pp. 315-340.

⁶¹ Ivi, pp. 334-335: “Non uccidono, né mangiano animali allevati da loro, alcune volte mangiano pesce, riso e grano, anche se poco. Vi sono molte erbe con le quali si sostentano e alcune frutta, ma poche”.

“Anzitutto la gente con cui finora abbiamo conversato è la migliore che finora sia stata scoperta, e mi sembra che fra la gente pagana non se ne troverà un'altra che sia superiore ai giapponesi. È gente di ottima conversazione e generalmente buona e non maliziosa, gente straordinariamente onesta [...] È gente di grande cortesia gli uni con gli altri [...]. È gente di grande buona volontà, molto socievole e desiderosa di apprendere”⁶².

Mentre Francesco Saverio sosteneva, come abbiamo appena letto, che “*fra la gente pagana non se ne troverà un'altra che sia superiore ai giapponesi*”, il bresciano Organtino Gneccchi Soldi (1530-1609), un altro missionario gesuita che giunse in Giappone nel 1570⁶³, arrivò a scrivere nel 1577 che “[...] *questi parti nello Giapone sono come Roma in Europa dove la scientia la discretione et la pulicia vive piu che in altri luoghi ne pensi V.P. che siano barbari perche fuori della fede siamo noi in grande maniera inferiori a loro [...]*”⁶⁴, e in un'altra lettera: “*fora della fede, noi altri per più prudenti che noi si stimiamo, comparato a loro, siamo barbarissimi*”⁶⁵.

Affermazioni siffatte, che riconoscevano una superiorità culturale della società giapponese rispetto a quella europea, divennero una sorta di *tópos* tra chi scriveva del Giappone nel XVI secolo⁶⁶. Il Giappone venne collocato – soprattutto dai teorici delle missioni dell'ordine gesuita⁶⁷ – in una condizione privilegiata di alterità, nel senso che gli veniva riconosciuto un elevato livello di civilizzazione a cui mancava soltanto l'adesione alla ‘vera’ fede. Certo erano posizioni rivoluzionarie per quell'epoca, se si considera che era la prima volta in cui gli europei mettevano in

⁶² Ivi, pp. 322-23. Meno entusiasta è invece il ritratto che ne fece in una successiva *Lettera ai compagni residenti in Europa, da Cochín, 29 gennaio 1552*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, 2002, p. 355: “È gente molto cortese fra loro, quantunque verso gli stranieri non usino tali cortesie perché li stimano poco. Sono molto bellicosi e vivono sempre in guerra”. Ancora più dura la descrizione che ne fece in una *Lettera al Padre Ignazio di Loyola in Roma, da Goa, 9 aprile 1552*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., p. 422: “E’ una terra fredda con pochi vestiti. Non dormono nei letti perché non ve ne sono. È scarsa di cibo. Disprezzano gli stranieri, specialmente coloro che vanno per predicare la legge di Dio, e questo fino a quando non arrivano a gustare Dio. I sacerdoti del Giappone li perseguiteranno sempre, e coloro che andranno nelle Università non credo che potranno portare le cose necessarie per dire la messa per via dei molti ladroni che si trovano nei luoghi dove essi andranno”.

⁶³ Cfr. A. Tollini, *I missionari italiani in Giappone nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in *Atti del Quarto Convegno di Studi Giapponesi* (Castello di Garganza, Arezzo, 21-23 maggio 1980), 1981, pp. 147-168:151 e 152.

⁶⁴ Parte di questa sua lettera è stata pubblicata in *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, catalogo della mostra a cura di M. S. Koyama, (Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 19 febbraio 2007-20 aprile 2007), 2007, p. 18.

⁶⁵ P. Tacchi Venturi, *Il carattere dei giapponesi secondo i missionari del sec. XVI*, 1937, p. 32.

⁶⁶ Cfr. G. Gualtieri, *Della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi...*, op. cit., 1895, p. 11: “Finalmente non si può negare che quella gente non sia tutta generalmente di natura nobile e cortese, et habbia sì buon naturale, che quanto a questa parte, faccia qualche vantaggio non solo a gli Indiani, ma anco ai nostri d'Europa”. Ancora un altro gesuita, Alessandro Valignani, a proposito dei giapponesi in una lettera degli anni Ottanta del '500: “La gente tutta è bianca e di molta urbanità nel tratto: anche i plebei e gli operai sono tra loro sì bene costumati e a meraviglia cortesi cha paiono cresciuti in corte; nel che non solo avanzano gli altri popoli d'Oriente, ma i nostri altresì d'Europa”. Cit. in P. Tacchi Venturi, *Il carattere dei giapponesi secondo i missionari del sec. XVI*, 1937, p. 41.

⁶⁷ S. Favi, *Rappresentazioni del Giappone nella letteratura europea del XVI secolo*, in *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, a cura di A. Maurizi e B. Ruperti, 2014, pp. 155-175:162-164.

discussione la propria superiorità culturale rispetto alle popolazioni africane, americane e asiatiche con cui erano entrati in contatto grazie alle recenti ‘scoperte’⁶⁸.

I gesuiti, nella maggior parte dei casi, dimostrarono grande rispetto nei confronti dei costumi e delle usanze locali e per questo furono inizialmente bene accolti. Ma quando dagli anni Ottanta del Cinquecento giunsero in Giappone anche i francescani e i domenicani⁶⁹, le loro modalità di evangelizzazione decisamente più aggressive – che ripetevano quelle adottate tra gli Indios d’America, a dimostrazione del fatto che non avevano per nulla compreso la specificità della cultura giapponese – provocarono una dura reazione da parte delle autorità politiche giapponesi, che respinsero tutti gli occidentali e nel 1639 chiusero il Giappone in un lungo periodo di isolamento.

Ritornando a Francesco Saverio e alle sue lettere, va detto che il missionario gesuita fu molto parco nella descrizione degli indumenti dei giapponesi e, coerentemente con la propria condizione di sacerdote, si limitò a citare gli abiti dei “sacerdoti” giapponesi, ovvero i bonzi. In una lettera scritta da Kagoshima il 5 novembre 1549 annotò che: *“fra questi bonzi ve ne sono alcuni che si vestono a guisa di frati, i quali vanno vestiti con abiti scuri, tutti rapati, che sembra si radano ogni tre o quattro giorni, tanto la testa come la barba”*⁷⁰. In una successiva lettera del 1552 aggiunse che *“vi è nel paese un gran numero di uomini e di donne che fanno professione religiosa. Gli uomini si chiamano tra loro bonzi. E di questi ve ne sono di molti tipi: alcuni con gli abiti grigi e altri con abiti neri”*⁷¹.

Dell’abbigliamento dei laici menzionò solo le armi, fornendone tuttavia una descrizione alquanto sommaria⁷².

Dopo la partenza nel 1551 di Francesco Saverio, che lasciò in Giappone la ragguardevole cifra di un migliaio di convertiti al cristianesimo, altri gesuiti continuarono la sua opera di evangelizzazione⁷³.

Le “lettere annuali” che i missionari inviarono a Roma tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento rappresentano per noi una miniera di informazioni sul Giappone⁷⁴. La

⁶⁸ Era stata addirittura necessaria nel 1537 l’emanazione della bolla papale *Veritas Ipsa* che negasse la non umanità degli Indios d’America. Cfr. a tal proposito S. Favi, *Rappresentazioni del Giappone nella letteratura europea del XVI secolo*, op. cit., pp. 155-175.

⁶⁹ A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, op. cit., pp. 63-85:76-84. J.F. Schütte, *Il primo annuncio della fede cristiana in Giappone. I missionari gesuiti del XVI e XVII secolo*, in “La civiltà cattolica”, 21 febbraio 1981, anno 132, n. 3136, pp. 325-339: 333-334.

⁷⁰ *Lettera ai compagni residenti in Goa, da Kagoshima, 5 novembre 1549*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., p. 324”.

⁷¹ *Lettera ai compagni residenti in Europa, da Cochìn, 29 gennaio 1552*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., p. 355.

⁷² *Lettera ai compagni residenti in Goa, da Kagoshima, 5 novembre 1549*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., p. 323: “[...] apprezzano molto le armi e hanno grande fiducia in esse: portano sempre spade e pugnali, e questo tutte le persone, tanto i nobili come la gente umile; già all’età di quattordici anni portano spada e pugnale”. Cfr. anche *Lettera ai compagni residenti in Europa, da Cochìn, 29 gennaio 1552*, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., p. 355: “Apprezzano molto le armi e le hanno in grandissima stima e di nessun’altra cosa si vantano come di avere buone armi, assai bene ornate d’oro e d’argento. Essi portano continuamente spade e pugnali in casa e fuori di casa, e quando dormono li tengono al capezzale. Essi confidano nelle armi più di qualunque altro popolo io abbia visto nella mia vita. Sono abilissimi arcieri; combattono a piedi nonostante che nel paese vi siano cavalli”.

⁷³ Tra questi giunse in Giappone nel 1563 anche il primo gesuita italiano: Giovan Battista de Monte (Ferrara, 1528 – Hirado, Giappone, 1587). Cfr. A. Tollini, *I missionari italiani in Giappone nei secoli XVI, XVII e XVIII*, op. cit., pp. 147-168:147 e 151; J. Ruiz-De-Medina S.I., *Il contributo degli italiani alla missione in Giappone nei secoli XVI e XVII*, in “La civiltà cattolica”, anno 141, n. 3353, 3 marzo 1990, pp. 435-448:437; *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, op. cit., p. 16.

frequente corrispondenza epistolare era stata caldeggiata dallo stesso Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, tanto che in un'istruzione del 1553 si trova la raccomandazione ai missionari di scrivere "sul tempo, gradi di longitudine, modo di vestire, cibo, abitazioni, dati demografici, costumi degli abitanti"⁷⁵.

Sulla base delle notizie contenute in queste lettere, lo storico gesuita Daniello Bartoli pubblicò nel 1660 il volume relativo al *Giappone*, contenuto nella sezione *Asia*, che apparteneva al più ampio progetto, poi rimasto incompleto, della *Storia della Compagnia di Gesù*.

È interessante leggere quanto il Bartoli riportò riguardo agli abiti dei giapponesi:

"Quanto al vestire, vanno in gonnella, con le maniche tronche al gomito, e ignudo il rimanente del braccio: e le gonnelle stesse, uscendo di casa, le si raccolgono in varie guise con le falde alla cintola. Né si veste quasi altro che di seta: di che, oltre alla loro propria, la Cina (che n'è abbondantissima) largamente li provvede. Né sono le vesti, eziandio de' vecchi, d'un color semplice e grave, ma vaghe e gaje al possibile, addogate [n.d.r.: listate, ovvero a strisce] a più liste azzurre, vermiglie, gialle, e d'ogni altro colore, e queste medesime a opera di fiori e arabeschi: ed è costume infallibile, che in due certi giorni dell'anno tutti mutino abito, e compajano, secondo la stagione che sopravviene, vestiti da state o da verno. [...] Così parlano de Giapponesi quelle prime e antiche relazioni che se ne inviarono di colà, e divulgaronsi con le stampe"⁷⁶.

Senz'altro uno degli aspetti che più meravigliò gli occidentali fu il fatto che in Giappone anche gli uomini potessero indossare le "gonnelle", che in Europa erano considerate invece un indumento esclusivamente femminile. In realtà si trattava di gonne-pantalone, chiamate *hakama*. In un paravento *Nanban* del XVII secolo è dipinto un uomo con indosso gli *hakama* (**FIG. 4**)⁷⁷, le cui estremità - le "falde" di cui parla il Bartoli -, sono raccolte "alla cintola", proprio come descritto dallo storico gesuita.

⁷⁴ F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 7.

⁷⁵ G. Pittau S.I., *Il missionariato cattolico e i grandi missionari bresciani in Giappone*, in *Nell'impero del Sol Levante. Viaggiatori, missionari e diplomatici in Giappone*, 1998, pp. 23-47: 27.

⁷⁶ D. Bartoli, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù. L'Asia descritta dal P. Daniello Bartoli della medesima compagnia. Parte prima, libro III*, 1837 [prima ed. 1660], pp. 13-14. La descrizione degli abiti dei giapponesi è stata pubblicata anche in *Trattatisti e narratori del Seicento*, 1960, pp. 376-378.

⁷⁷ Il paravento è stato pubblicato integralmente in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., II.1, pp. 266-267.



FIG. 4. *Arrivo degli europei sulle coste giapponesi, paravento a sei ante, cm. 176 x 381, dettaglio. XVII secolo, Lisbona, Fundação Oriente, Museu do Oriente, FO/0633. L'uomo giapponese indossa una sorta di gonna-pantalone (hakama).*

Un altro aspetto che colpì gli europei, e che puntualmente il Bartoli riportò, fu il fatto che i giapponesi indossassero vesti dai colori vivaci e “*addogate*”, ovvero a strisce. Secondo il Bartoli queste strisce, che potevano essere “*azzurre, vermiglie, gialle*” o di altro colore, presentavano motivi floreali (“*e queste medesime a opera di fiori e arabeschi*”). In effetti sono pervenuti indumenti a strisce di quell'epoca. Ad esempio, presso il Museo Nazionale di Tokyo, è conservato un *dôfuku* (corta veste per uomo) a righe diagonali color malva, azzurro e bianco su cui si inseriscono foglie di ginkgo (*katabira*) innestate (**FIG. 5**)⁷⁸.

Altri indumenti dello stesso periodo, pur non rigati, presentano comunque motivi floreali, anche dorati (**FIG. 6**⁷⁹ e **FIG. 7**⁸⁰).

Inoltre vesti “vaghe e gaje al possibile” sono rappresentate anche in dipinti coevi, come ad esempio in un inchiostro su carta del XVII secolo dove sono rappresentati *I piaceri della nuova società*, con alcuni uomini che si intrattengono al suono della musica (**FIG. 8**)⁸¹.

Infine, può essere utile ricordare che durante il periodo Azuchi Momoyama (1568-1598) si cominciarono a realizzare paraventi, comunemente noti come *tagasode* (ovvero: “di chi sono queste maniche?”), che rappresentano rastrelliere per abiti cariche di vesti – prevalentemente femminili -, i cui tessuti sono caratterizzati da un'innequivocabile varietà cromatica e decorativa⁸² (**FIGG. 9 e 10**).

⁷⁸ Dal sito:

http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl_img&size=L&colid=I4070&t=type&id=44, ultima consultazione 9 dicembre 2015.

⁷⁹ Il *kosode* è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, n. 10.

⁸⁰ Il *dobuku* è stato pubblicato ivi, n. 26, p. 34. L'immagine del *dobuku* è reperibile all'indirizzo del Kyoto National Museum <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/senshoku/item02.html>, ultima consultazione 8 dicembre 2015.

⁸¹ Il dipinto su carta, che appartiene ad una serie di dodici fogli intitolata *I piaceri della nuova società*, è stato pubblicato in *Giappone. Potere e splendore 1568 – 1868*, 2009, p. 42.

⁸² Cfr. M. Murase, *L'arte del Giappone*, 1996, pp. 231-232.



FIG. 5. *Dôfuku* (corta veste per uomo) a righe diagonali color malva, azzurro e bianco su cui si inseriscono disegni di fiocchi di neve e foglie di ginkgo. Secc. XVI-XVII (Periodo Azuchi - Momoyama), Tokyo National Museum.



FIG. 6. *Kosode* in seta lucida con motivi decorativi di fiori e foglie ricamati. Seconda metà del XVI secolo (Periodo Momoyama).



FIG. 7. Giacca *dobuku* (corta giubba per uomini di alto rango in cotone pesante che si indossava sopra il kimono) con motivi decorativi di fiori di paulonia su fondo bianco nella parte centrale e frecce su fondo blu-verde nella parte inferiore. Nel parte superiore il *dobuku* è color porpora. Tardo XVI secolo (Periodo Azuchi-Momoyama), Kyoto National Museum.

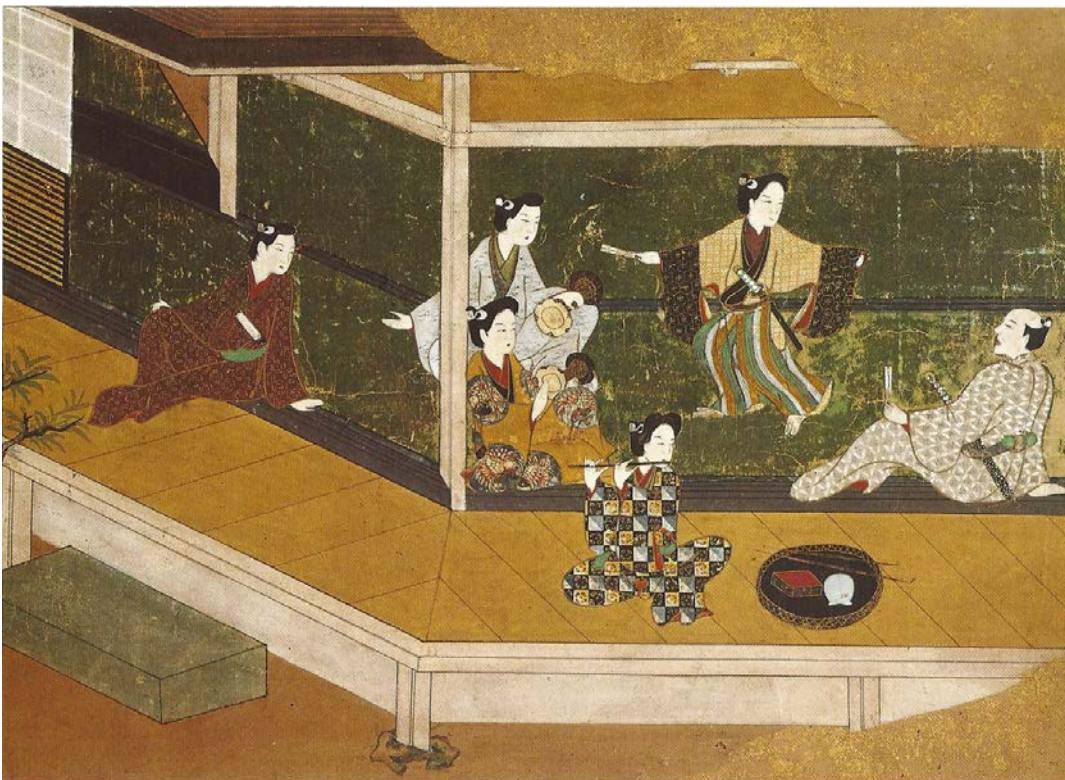


FIG. 8. *I piaceri della nuova società*, inchiostro e colore su carta, cm. 33 x 46. 1661-73, collezione privata, dettaglio.



FIG. 9. *Tagasode*, paravento pieghevole e sei pannelli con vesti femminili. Inchiostro, colore e foglia d'oro su carta, cm. 170,7 x 380,8, dettaglio. Periodo Momoyama (1568-1615) , New York, Coll. Mary e Jackson Burke⁸³.



FIG. 10. *Tagasode*, paravento pieghevole e sei pannelli dipinti a inchiostro, colore e foglia d'oro su carta, cm. 148 x 350,4, dettaglio. Periodo Momoyama – Periodo Edo, prima metà XVII sec., Parigi, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet⁸⁴. Nel paravento sono rappresentati kimono femminili i cui *patterns* con motivi geometrici e floreali stilizzati riflettono il gusto giapponese dell'epoca. Si noti in alto a sinistra un tessuto a righe.

⁸³ Il paravento è stato pubblicato ivi, p. 233.

⁸⁴ Il paravento è stato pubblicato integralmente in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., I.58 pp. 144-145.

Sulla provenienza cinese della seta usata a quei tempi in Giappone già si era soffermato Nicolò Lancillotto nella sua relazione del 1548-49⁸⁵.

Il Bartoli, nella medesima sezione in cui descrisse gli abiti (*Fattezze, e costumi de' Giapponesi*), elencò in modo sistematico gli usi e i costumi per i quali i giapponesi differivano dagli altri popoli. Si ha così modo di capire quanto diversi fossero i canoni di bellezza giapponesi rispetto a quelli occidentali.

“Chi ha più bruni i denti, gli ha più belli: e chi non ha un pelo in certa parte del capo, è più grazioso: perciò quanto prima ne spunta alcuno, lo svellono, salvo se i popolari che in fronte, i nobili, che dal zuccolo in giù ne adunano una ciocca: che a toccarla a chi si sia, è il maggior vitupero che gli si faccia: e per tenere in vista una cotanta bellezza, vanno la maggior parte di loro a capo scoperto, sia vento, sia sole o che altro che faccia di verno e d'estate⁸⁶”.

Così come lo stereotipo della superiorità culturale giapponese, anche quello del Giappone come un “mondo a rovescio” divenne una sorta di *tópos* letterario che si ritrova negli scritti di altri missionari gesuiti⁸⁷, tra cui spiccano quelli dell'italiano Alessandro Valignano.

Alessandro Valignano (Chieti, 1539 – Macao, 1606) - che nel 1573 venne nominato Visitatore Generale della Compagnia di Gesù nelle Indie Orientali e per trentatré anni coordinò la politica gesuitica in Asia, con lunghi soggiorni in Giappone⁸⁸ - in diverse occasioni sottolineò che “il

⁸⁵ *Relazione di Nicolò Lancillotto*, in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., pp. 165-175: 174: “I mercanti del Giappone trattano con i cinesi, e portano dal Giappone in Cina argento, armi, zolfo, ventagli, e portano dalla Cina salnitro e seta in gran quantità”.

⁸⁶ D. Bartoli, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù. L'Asia descritta dal P. Daniello Bartoli*, op. cit., p. 11. Continua poi (pp. 11-12): “Una delle più riverenti maniere di salutare è traendosi la scarpa del piede: e innanzi al suo Signore si de' star mezzo carpone, o con le mani sopra la testa. Montano a cavallo dalla parte destra, parendo loro uno sconcio di vita portarsi in quel nobile atto sopra il piè sinistro. A gl'infermi non si dà mangiare altro che cibi crudi, stimandosi che in quello stato il semplice naturale sia più confacevole alla natura. I bovi, i castrati, i polli e somiglianti animali domestici abbominan come noi i cavalli, i cani e le cornacchie; né altre carni usano comunemente a tavola, che di salvaggine, di che hanno ogni abbondanza ne' boschi [...]”.

⁸⁷ Si consideri ad esempio quanto scritto dal missionario portoghese Luís Fróis che, giunto in Giappone nel 1563, scrisse nel 1585 un *Tratado em que se contem muito susinta e abreviadamente algumas contradições e diferenças de custumea antre a gente de Europa e esta provincia de Japã*, nel quale sottolineò la diversità dei giapponesi: “Molta gente in Europa è alta e ben portante; qui in genere sono molto più piccoli. Per noi è cortesia togliersi il cappello, i Giapponesi si tolgono le scarpe. Le nostre donne portano i nomi delle sante beate; i nomi delle Giapponesi sono Bricco, Gru, Tartaruga, Sandalo, Tè, Canna. Le donne in Europa non escono di casa senza il permesso del marito, le donne giapponesi possono andare dove vogliono senza che il marito lo sappia. Per cucire le donne europee usano un ditale di rame, la Giapponesi un pezzo di pelle posto nel palmo della mano o della carta arrotolata in mezzo alle dita. Noi crediamo in un premio o una punizione futuri e nell'immortalità dell'anima, i bonzi negano tutto e affermano che non c'è altro che nascita e morte [...]”. Il brano è stato pubblicato in A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, op. cit., pp. 63-85:76-77. Cfr. anche una lettera scritta in Giappone nel 1617 dal missionario gesuita Giovanni Battista Zola, un cui stralcio è stato pubblicato in G. Pittau S.I., *Il missionariato cattolico e i grandi missionari bresciani in Giappone*, op. cit., p. 42: “qui si fatica e si patisce molto, massime mancando di quello che costì si ha in abbondanza; e ben si può dire che qui si vive al rovescio di quello che si fa costì, ma del tutto sia ringraziato Dio”.

⁸⁸ Il Valignano fu in Giappone dal 1579 al 1582; dal 1590 al 1592 e dal 1598 al 1603. Cfr. A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 74.

Giappone è un mondo capovolto rispetto a quello che si trova in Europa”⁸⁹, anche per giustificare il fatto che i missionari si adeguassero alle usanze giapponesi, nonostante queste potessero essere in contrasto con le regole della Compagnia⁹⁰. Strenuo promotore dell’inculturazione⁹¹, ovvero della progressiva nipponizzazione dei missionari operanti in Giappone, scrisse tra il 1583 e il 1584 il *Cerimoniale per i missionari in Giappone*⁹², una sorta di *Galateo* nel quale forniva ai missionari indicazioni pratiche per agevolare il loro inserimento nella società giapponese. Tuttavia “questo stupefacente lavoro non servì purtroppo alla scoperta del Giappone in Italia, sia perché redatto in portoghese, sia perché restò poi sepolto negli archivi romani per secoli”⁹³.

5. LA PRIMA AMBASCIATA GIAPPONESE IN ITALIA (1585)

Ai fini della scoperta del Giappone in Italia, ben più incisiva rispetto alla pubblicazione del *Cerimoniale per i missionari in Giappone*, fu un’altra iniziativa promossa dal Valignano: l’organizzazione di un’ambasceria che portò in Europa e in Italia quattro nobili giapponesi convertiti al cristianesimo⁹⁴.

Questa impresa – che, in accordo con gli intenti del Valignano, servì non solo ad avvicinare il Giappone all’Occidente, ma anche ad ottenere dal papa un consistente aiuto finanziario e la conferma del monopolio da parte della Compagnia del Gesù sulle missioni in Giappone⁹⁵ –, ebbe il

⁸⁹ Cfr. un passo tratto dal *Sumario de las cosas de Japón*, che il Valignano redasse in spagnolo nel 1583: “Hanno inoltre riti e costumi così diversi da quelli delle altre nazioni che pare abbiano fatto apposta a non assomigliare a nessuno. Non si riesce a immaginare quanto, perché veramente si può dire che il Giappone è un mondo capovolto rispetto a quello che si trova in Europa: tutto è talmente diverso e contrario che in nessun caso si uniforma al nostro [...]”. Il brano è stato pubblicato in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, 2008, p. 88. In un altro punto del *Sumario de las cosas de Japón* (cit. in P. Tacchi Venturi, *Il carattere dei giapponesi secondo i missionari del sec. XVI*, 1937, pp. 51-52) scrisse che i giapponesi “posseggono un senso del gusto sì opposto al nostro che i cibi a noi più appetitosi riescono loro più sgraditi, ed hanno per contrario carissimi quelli che noi non soffriamo neppure appressarci alla bocca. I colori che più ci dilettono la vista non hanno per essi eguale virtù, come i nostri occhi non sentonsi affatto ricreati da quelli che maggiormente giocondano il loro sguardo. Il bianco, simbolo nelle nostre parti di allegrezza e di gioia, è per essi colore di lutto e di mestizia, laddove rallientansi all’aspetto del nero e del morato, segno di corrotto per noi [...]”.

⁹⁰ Cfr. una sua lettera del 1586, pubblicata parzialmente in A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, 2008, p. 219: “ma in verità i costumi e le caratteristiche dei giapponesi sono talmente opposti e differenti dai nostri, che è gioco forza fare lì molte cose che riferite in Europa potranno suscitare molta sorpresa, e tuttavia non si possono evitare; e sarebbe grave errore in Giappone agire diversamente”.

⁹¹ Cfr. A. Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, op. cit., p. 15 e G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nel secoli XVI e XVII*, in *Nell’impero del Sol Levante. Viaggiatori, missionari e diplomatici in Giappone*, 1998, pp. 49-64: 52.

⁹² Il titolo originale dell’opera è *Advertimentos e avisos acerca dos costumes e catangues de Jappão*. Il libro è stato tradotto in italiano nel 1946 da Giuseppe Schütte con il titolo *Cerimoniale per i missionari in Giappone*.

⁹³ F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 4.

⁹⁴ Tra la sterminata bibliografia sull’ambasceria, che si svolse tra il 1582 e il 1590, mi limito a segnalare: *La scoperta e il suo doppio. Mostra commemorativa del quarto centenario della prima missione giapponese in Italia*, 1985; *Anno 1585: Milano incontra il Giappone. Testimonianze della prima missione giapponese in Italia*, 1990; G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell’editoria e nelle arti*, in *Italia – Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 41-52 e *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, op. cit..

⁹⁵ *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 77. Gregorio XII con il breve “Ex Pastoralis Officio” del 1585 riservò le missioni in Giappone ai soli Gesuiti. Cfr. G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nel secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 56.

merito di suscitare in Italia molta curiosità nei confronti dei giovanissimi legati giapponesi e del loro Paese. Come ha ricordato Fosco Maraini, “da questo punto in poi possiamo veramente parlare di una scoperta del Giappone in Italia”⁹⁶.

I quattro ragazzi giapponesi - che avevano ciascuno meno di vent'anni - vennero accolti in Italia nel 1585 con grande entusiasmo non solo dal papa e dai notabili che via via li ospitarono nelle diverse città⁹⁷, ma anche dal popolo, come testimoniano i numerosi documenti del tempo⁹⁸.

Per soddisfare la curiosità generale, vennero stampate molte pubblicazioni, tra cui opuscoli e “gazzette”, che ci sono utilissime per conoscere sia come erano vestiti i quattro “ambasciatori”, sia che cosa si sapeva in Italia degli abiti giapponesi⁹⁹. Fra tutte, la più completa è la *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi à Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fatte loro da tutti i Prencipi Christiani, per dove sono passati raccolte da Guido Gualtieri* del 1586 di Guido Gualtieri il quale, basandosi sulle pubblicazioni del 1585 e sulle lettere dei Gesuiti, oltre a raccontare il viaggio in Europa e in Italia delle delegazione giapponese, “in ben 191 pagine raccoglieva tutto quanto era allora noto sul Giappone”¹⁰⁰.

Dunque proprio dalla relazione del Gualtieri può essere interessante partire per sapere con quali abiti i delegati giapponesi si presentarono in Europa. In Spagna, seconda tappa del loro viaggio europeo, dopo il Portogallo e prima dell'Italia:

“[a Madrid] essi comparvero con i vestimenti loro Giaponesi, i quali, perche nel progresso della narrazione ci occorrerà farne più volte menzione, sarà bene di descrivere qui un poco più per minuto.

⁹⁶ F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 4.

⁹⁷ La delegazione giapponese, sbarcata a Livorno nel marzo del 1585 e ripartita da Genova il 9 agosto dello stesso anno, visitò nell'ordine: Pisa, Firenze, Siena, Viterbo (in marzo); Roma (dal 22 marzo al 3 giugno); Bologna (dal 18 al 22 giugno), Ferrara (dal 22 al 25 giugno), Venezia (dal 26 giugno al 6 luglio), Padova, Vicenza, Verona, Mantova, Milano e Genova, solo per citare le città più importanti. Per un resoconto del soggiorno della delegazione giapponese in Italia v. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., pp. 44-70 e *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 84-96.

⁹⁸ Come ricorda una cronaca dell'epoca, a Roma tanta era la curiosità di vedere da vicino i “Principi giapponesi” e i loro inusitati abbigliamenti che, durante il solenne concistoro a cui i legati erano stati invitati, c'era “tanta calca di gente che era piena ogni cosa, ancora lo spatio dei banchi dei Cardinali et li scalini della Sedia papale, di modi che li Cardinali stentaron assai ad andare à luoghi loro, et il papa si fermò un pezzo appresso la porta prima che avesse strada d'andare alla sedia, dove ancora stette sempre suffogato da Vescovi et altri Prelati che stavano uno sopra l'altro”. Cit. in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 54.

⁹⁹ Cfr. A. Boscaro, *La “fortuna” della visita in Italia*, in *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., p. 42: “A tutt'oggi ci è rimasto un totale di ben 49 titoli stampati nel 1585, e di 29 nell'arco di anni dal 1586 al 1593: la particolarità di questi testi è di essere interamente dedicati all'ambasceria e di portare tale indicazione in frontespizio”. Un vero boom editoriale per l'epoca.

¹⁰⁰ Ivi, p. 43. Cfr. G. Gualtieri, *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi à Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fatte loro da tutti i Prencipi Christiani, per dove sono passati raccolte da Guido Gualtieri*, 1586. L'opera del Gualtieri fu tradotta anche in altre lingue e ristampata parecchie volte. L'ultima ristampa risale al 1895: cfr. G. Gualtieri, *Della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fette loro da tutti i prencipi christiani, per dove sono passati raccolte da Guido Gualtieri*, 1895. La ristampa del 1895 venne pubblicata a Schio in *Ricordo della sacra Ordinazione tenuta da Sua Eccellenza Rev.ma Mons. Antonio Dott. Feruglio Vescovo di Vicenza*. Cfr. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., n. 86, p. 97. Una parziale ristampa anastatica dell'opera è stata inserita in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 190-232.

Primieramente la lor materia è di seta, ma sottile, à modo di taffetà, ò tabin¹⁰¹ molto fino: il color bianco, ma con altri varij colori dentro tessuti in figure di diversi ucelli [*sic*], e fiori, e fogliami, e questo tanto bene, che nel vero è cosa vaga e dilettevole, se ben non ha quella gravità, che hanno li nostri colori più scuri, e uniformi.

Di questo drappo portano due, e talvolta tre vesti, l'una sotto l'altra, lunghe fin'a terra, aperte d'avanti, con le maniche larghe che arrivano fin'al gomito, o poco più, restando scoperto, e nudo il resto del braccio: se ben anche questi Signori per maggior decentia havavano sotto alcuni giubboncini, che fecero fare nell'India.

Hora queste vesti usano di raccogliere dalla cinta ingiù dentro certi calzoni assai larghi della medesima seta e colori, lunghi alla marinaresca sino à piedi: li quali però non sogliono mettersi se non quando escono di casa, nel modo che noi pigliamo la cappa: sopra le spalle pende una benda del medesimo drappo, ma per ordinario meglio lavorata due palmi larga, e tre lunga, quasi in forma dell'amito nostro sacerdotale, che non serve per altro, che per un certo ornamento, e da ambi li capi n'esce una lista, o benda larga due dita, che incrociata avanti al petto, e ritorta dalle reni alla parte d'avanti serve insieme per sostener il detto amitto, e per cintura.

In capo i Giaponesi non sogliono portare cosa alcuna; perche nelle strade dalla pioggia, e dal sole si difendono con li parasoli; ma questi Signori per accomodarsi un poco più à questi nostri paesi, usavano alcuni cappelletti all'Indiana.

Calze non portano se non di tela sopra la carne più per nettezza, della qual'han molta cura, che per altro, né mai se le levano, etandio quando vanno à dormire, sopra queste portano certi stivaletti alti non più di un palmo, d'una pelle sottile e pastosa [*morbida, n. d. r.*], il cui piede è diviso in due parti, à modo d'un guanto, che separato il dito grosso, l'altre dita habbia congiunte.

Sotto li stivaletti v'han le scarpe, o piu tosto suole, le quali essendo senza tomara, si tengono solo con un semicircolo grosso di corone [?] per dove di cacci il piede.

L'ultima cosa è la scimitarra e pugnale tanto costumati nel Giappone, che à pena si vedrà dalli quattordici anni insu, chi ne vada senza, e sono di tempra sì fina, che tagliano qual si voglia forte armatura, li lor foderi della gente più nobile usansi molto belli e ricchi cioè d'una mistura negra, e risplendente, mescolati dentro molti pezzetti di madre di perle di varij colori sì ben accomodati, che, non par'altro, che una pietra macchiata, prodotta dalla Natura così intiera.

Con tal habito adunque essendo entrati in cocchio, se ben'era chiuso, perche non fossero veduti; tuttavia spargendosi in un punto la nuova si ragunò tanta gente in palazzo, che allo smontare non era lor possibile far'un passo [...]¹⁰².

Il Gualtieri, dopo aver sottolineato che le vesti dei giapponesi erano di seta “*sottile*”, ne citò i motivi decorativi con “*uccelli, e fiori, e fogliami*”. Quest'ultimo dettaglio venne rimarcato con insistenza anche da altri cronisti, tra cui il Bartoli nel 1660, come già abbiamo avuto modo di vedere (“*e queste medesime a opera di fiori e arabeschi*”). In effetti, rispetto alla contemporanea austera moda

¹⁰¹ Il *tabin* o *tabi* era un pesante tessuto di seta marezzata, simile al taffetà. Cfr. E. Savani, *Il Linguaggio del sistema moda. Dizionario etimologico e pratico del tessile-abbigliamento. Glossario del Costume*, 2009, ad vocem, p. 400.

¹⁰² G. Gualtieri, *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi à Roma.*, op. cit., 1586, pp. 57-59.

europea, di matrice spagnola, che prevedeva l'uso di abiti scuri e quasi esclusivamente neri, tali indumenti con il loro tripudio di colori potevano scioccare gli occidentali.

Si consideri ad esempio un *kosode* (*kimono* con maniche corte) maschile della seconda metà del XVI secolo formato da quattro pezzi di stoffa diversi, decorati ciascuno con un motivo floreale che rappresenta le quattro stagioni: fiori di susino per la primavera, glicine per l'estate, foglie di acero per l'autunno e rami di bambù nano ricoperti di neve per l'inverno (**FIG. 11**)¹⁰³. Si ha notizia del fatto che *kosode* a *patchwork* di tale fattura fossero piuttosto diffusi in Giappone tra la fine dell'epoca Muromachi (1338-1573) e l'inizio dell'epoca Momoyama (1568-1598).



FIG. 11. *Kosode* in seta bianca ricamato con motivi decorativi a fasce alternate (*dangawari*) che raffigurano fiori di susino, glicine, foglie di acero e rami di bambù nano. Seconda metà del XVI secolo (Periodo Momoyama), Tokyo National Museum. I motivi decorativi floreali del *kosode* confermano quanto scritto dal Bartoli a proposito degli abiti dei giapponesi: “[..] il color bianco, ma con altri varij colori dentro tessuti in figure di diversi ucelli, e fiori, e fogliami, e questo tanto bene, che nel vero è cosa vaga e dilettevole”.

Il Gualtieri ricorda poi la tipica abitudine giapponese di indossare più vesti sovrapposte (“*Di questo drappo portano due, e talvolta tre vesti, l’una sotto l’altra, lunghe fin’a terra*”) e cita dei “*calzoni assai larghi della medesima seta e colori, lunghi alla marinaresca sino à piedi*” che, insieme ad una sorta di mantello (“*sopra le spalle pende una benda del medesimo drappo, ma per ordinario meglio lavorata due palmi larga, e tre lunga, quasi in forma dell’amito nostro sacerdotale*”) sono menzionati anche in una cronaca del 1585 relativa all’ambasciata dei Giapponesi in Italia.

Infatti nel *Breue ragguaglio dell’isola del Giappone, havuto con la venuta a Roma delli Legati di quel Regno. Ove in compendio si tratta de i costumi di quei popoli, della religione, essercitij, habiti, vitto, qualità dell’aere, & molte altre cose. Con un presente fatto da detti Legati al Serenissimo Gran Duca di Toscana*, si legge che:

¹⁰³ Il *kosode* è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, n. 9.

“Li vestimenti loro, sono un paio di calzoni lunghi fino al tallone, come sogliono usare i nostri marinari di quà, & hanno una camiciola con mezza manica, con un mantello dipoi, che à guisa di sberna [mantello, n. d. r.] si attaccano sopra le spalle”¹⁰⁴.

Come già prima di lui aveva fatto l'Àlvarez nella sua relazione del 1547, anche il Gualtieri ricorda che solitamente i giapponesi non portavano copricapi (“*in capo i Giaponesi non sogliono portare cosa alcuna*”), ma segnala tuttavia la loro volontà di adeguarsi ai costumi europei, quando aggiunge che “*questi Signori per accomodarsi un poco più à questi nostri paesi, usavano alcuni cappelletti all’Indiana*”.

Oltre alla loro eccezionale pulizia (“*nettezza, della qual’han molta cura*”)¹⁰⁵, il Gualtieri ne descrive le calzature, che consistevano in scarpe prive di tomaia, sopra le quali indossavano “*stivaletti*” di pelle sottile, la cui particolarità consisteva nel fatto che in questi l’alluce risultava separato dalle altre dita, che restavano invece unite.

Infine il Gualtieri cita le armi, accessorio immancabile nell’abbigliamento maschile giapponese, di cui esalta la fine fattura. In particolare si sofferma sulla preziosità dei foderi, che potevano essere decorati con pezzetti di madreperla. Tale usanza si mantenne fino al XIX secolo, come testimonia una montatura di spada conservata al Museo Stibbert di Firenze, in legno con incrostazioni di madreperla¹⁰⁶.

È interessante il fatto che il Gualtieri nella sua relazione non si sia limitato alla descrizione degli abiti indossati dai membri della ambasceria, ma abbia riportato anche informazioni più generali sull’abbigliamento e i costumi dei Giapponesi.

Ad esempio ribadì la loro predilezione per gli abiti in seta¹⁰⁷ e l’abitudine degli uomini di girare armati¹⁰⁸ e a capo scoperto¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Subito dopo si aggiunge che “Si servono de’ loro proprij capegli in vece di berrettino, & quelli in tal maniera si compongono, & assettano, si come quelli che si tosano, fanno berrettino della tosatura de’ loro capelli”. Cfr. *Breue ragguaglio dell’isola del Giappone, havuto con la venuta a Roma delli Legati di quel Regno. Ove in compendio si tratta de i costumi di quei popoli, della religione, essercitij, habiti, vitto, qualità dell’aere, & molte altre cose. Con un presente fatto da detti Legati al Serenissimo Gran Duca di Toscana*, 1585, pp. 5-6.

¹⁰⁵ Cfr. un altro passo di G. Gualtieri, *Della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi..*, op. cit., 1895, p. 11: “nel vestire, nel mangiare, et in tutta la suppellettile di casa sono molto netti, puliti e concertati, e di più tutti i giapponesi tengono il medesimo ordine e modo di procedere in tal maniera, che paiono tutti ammaestrati in una medesima scuola”.

¹⁰⁶ La montatura è stata pubblicata in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l’incontro con l’Occidente*, op. cit., I.125, p. 213.

¹⁰⁷ Cfr. G. Gualtieri, *Della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi..*, op. cit., 1895, p. 10: “Né fra loro la povertà è tenuta per vergogna, anzi, a pena si conosce; perché quel poco che ciascun tiene, procura di farselo comparir’intorno, così i vestiti, che quasi tutti portano di seta, come i servidori, da’ quali usano d’andar bene accompagnati, più o meno, secondo la qualità del suo stato”.

¹⁰⁸ *Ibidem*: “Lo studio principale, o quasi solo, in che s’occupano, è l’essercitio dell’armi; onde a pena arrivati a dodici o quattordici anni, non si vedranno mai comparire senza la sua spada e pugnale, benchè questo uso dell’armi più presto serve loro nelle guerre, che fa un Principe con l’altro, perché fra i sudditi del medesimo Principe si vive con molta pace e quiete”.

¹⁰⁹ *Ibidem*: “Di più sono quegli uomini i più pazienti, che forse siano sotto il cielo, di freddo, di fame, e di tutti i disagi, e scomodità humane, perciocchè s’avezano così sin da fanciulli; ancora i Signori stessi, e persone principali, andando sempre, se ben è d’inverno, o d’estate col capo scoperto, e con tal vestito, ch’è molto esposto al freddo. Stimano bellezza l’andar senza capelli in testa, i quali con molta cura, et etiandio pena, sogliono svellersi, lasciando un sol fiocco nella cima, qual portano legato.”

Altre notizie sono contenute nell'elenco che il Gualtieri fece sugli aspetti per i quali i Giapponesi *“hanno costumi tanto differenti da tutte l'altre regioni”*:

“E perchè difficile, e lunga cosa sarebbe il volerne riferir i particolari, sol per darne qualche mostra, ne diremo due, o tre essemi: perciocchè, come noi per honorar altri, ci levamo la beretta, essi levano le scarpe, et come noi ci levamo in piedi, essi si pongono a sedere, tenendo per somma scortesia il ricever'alcuno, stando ritto. Parimente in luogo della cappa, che noi all'uscir di casa ci mettiamo alle spalle, essi si pongono in gamba un par di calze larghe e grandi, levandosele poi nel rientrar' in casa. E dove tra noi si tengono per bellezza i capelli biondi, et i denti bianchi, appresso di loro l'un, e l'altro è diformità grande, in modo che quei, che fan professione di garbatezza, gli tingono con inchiostro, per farli quanto più possono neri, et in somma il color nero è appresso di loro d'allegrezza, et il bianco, color di lutto. La medesima diversità si vede ancora in molti costumi particolari delle donne, le quali quando escono, menano avanti le damigelle, e serve, et alle spalle la comitiva d'huomini. E prima che siano gravide vanno con la cintura tanta larga, che le va cascando, ma subito che s'accorgono d'esser gravide, si stringono con una fascia sì forte, che pare, che habbino a scoppiare, dicendo con tutto ciò haver'isperienza, che se non andassero così strette, il parto succederebbe molto male. Partorito poi che hanno, in luogo de' vezzi che noi facciamo et alle creature, et alle madri, essi quelle subito lavano con acqua fredda, et a queste danno a posta per un pezzo pochi cibi, e di pochissima sostanza”¹¹⁰.

Il passo appena riportato è di particolare interesse. Infatti, oltre a ricordare l'abitudine delle giapponesi di tingersi i capelli e i denti di nero - usanza che sarebbe continuata fino a tutto il XIX secolo e citata, come abbiamo visto, anche da Daniello Bartoli - il Gualtieri fornì preziose indicazioni sulla modalità con cui le donne giapponesi portavano abitualmente il *kosode* (che è il nome antico dell'indumento che noi oggi chiamiamo kimono): non stretto in vita, come siamo soliti vedere nelle stampe *ukiyo-e* del periodo Edo (1603-1867), ma allacciato con una morbida cintura (*“vanno con la cintura tanta larga, che le va cascando”*). Si consideri a tal proposito la **FIG. 3** e il dettaglio di una *Scena di genere* del periodo Momoyama, databile alla seconda metà del secolo XVI, in cui si vede una donna con indosso una veste fermata da una sottile e molle cintura (**FIG. 12**)¹¹¹. Successivamente, a partire dal XVII secolo, durante il periodo Edo, il *kosode* (che letteralmente significa “maniche piccole”) subì un sostanziale cambiamento, nel senso che la cintura (detta “*obi*”) divenne molto più alta e vistosa e le maniche tendenzialmente si allungarono, tanto che divennero alla moda tra le nubi i *furisode*, che come dice la parola stessa (letteralmente significa “maniche svolazzanti”) erano vesti dalle maniche lunghe¹¹². Tali cambiamenti resero tali vesti più ingombranti e tutt'altro che confortevoli, ma curiosamente anche nei secoli successivi tra gli europei permase l'errata convinzione che il kimono fosse un indumento comodo e pratico.

¹¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹¹ Il dipinto è stato pubblicato in *Giappone. Potere e splendore 1568 – 1868*, op. cit., p. 36.

¹¹² C.M. Belfanti, *Civiltà della moda*, 2008, p. 152 e L. Dalby, *Kimono. Fashioning Culture*, 2001, 40-55: 55 “Late Edo fashion for women was undeniably restrictive. The longer length of kosode meant that even the activity of walking would throw the skirts into disarray”.



FIG. 12. Paravento con *Scene di genere*, seconda metà sec. XVI (periodo Azuchi-Momoyama), particolare. Inchiostro e colore e foglia d'oro su carta, cm. 155,2 x 172, collezione privata. La donna indossa una veste morbidamente allacciata in vita da una sottile cintura (*obi*).

Ma ritorniamo ora agli “ambasciatori” giapponesi e ai loro abiti.

La relazione del Gualtieri, seppure dettagliata, è priva di illustrazioni. Invece l'immagine di uno dei legati giapponesi venne pubblicata sia sul frontespizio di un'altra pubblicazione, edita a Bologna da Alessandro Benacci nel 1585 e intitolata *Breue raguaglio dell'isola del Giappone. Et di questi signori, che di là sono venuti à dar obediencia alla Santità di N. S. Papa Gregorio XIII* (**FIG. 13**)¹¹³, sia nell'ultima pagina degli *Avisi venuti nouamente da Roma delli XXIII di marzo 1585. Dell'entrata nel pubblico Concistoro de due Ambasciatori mandati da tre re potenti del Giapone, conuertiti nouamente alla santa fede Christiana, à dare vbbidienza à sua Santità*, pubblicati anch'essi a Bologna nel 1585. In quest'ultima opera, che presenta “brevemente il Giappone e i primi giorni di soggiorno a Roma dei legati”¹¹⁴, l'illustrazione, intitolata “Effigie & habito di quei indiani arivati a Roma li 23 marzo 1585” è corredata da un'interessante didascalia con la descrizione degli abiti indossati dai giapponesi al loro arrivo a Roma (**FIG. 14**)¹¹⁵.

¹¹³ L'immagine è stata pubblicata in G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell'editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 45.

¹¹⁴ Cfr. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., cat. 33 p. 90, di A. Boscaro.

¹¹⁵ L'immagine è stata pubblicata in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 57.



FIG. 13. Frontespizio dell'opera *Breue raguaglio dell'isola del Giappone. Et di questi signori, che di là sono venuti à dar obedientia alla Santità di N. S. Papa Gregorio XIII* pubblicata a Bologna da Alessandro Benacci nel 1585. Vi è raffigurato uno dei legati giapponesi nei suoi abiti tradizionali.



FIG. 14. Illustrazione raffigurante un legato giapponese nei suoi abiti tradizionali, contenuta in *Avisi venuti nouamente da Roma delli XXIII di marzo 1585. Dell'entrata nel pubblico Concistoro de due Ambasciatori mandati da tre re potenti del Giapone, conuertiti nouamente alla santa fede Christiana, à dare vbbidienza à sua Santità*, pubblicata a Bologna nel 1585.

Nella didascalia sottostante è scritto:

“Portano due veste lunghe quella di sopra senza maniche, quella di sotto con maniche sopra spalla, & sopra petto a guisa di pacienza fin’alla cintura, come portano i Certosini in cella, o di s. Francesco di Paula ma senza capuzzo, tutte di seta bianca come ormesino¹¹⁶ sottile, ricamate di varii colori, a foiami e linee, con diverse figure di uccelli, & altri animali, e gioie all’Arabesca, capello di feltro berrettino con treccia d’oro, camiscia col collare crespo pur alla Spagnola, cintura di seta con l’arme attaccate faccia veneranda, di colore Affricano, piccola statura, anni 18 in circa”.

Le due immagini sono particolarmente importanti ai fini della presente ricerca, perché risultano la prima raffigurazione che sia stata pubblicata in Italia sugli abiti dei giapponesi.

Confrontando però le due incisioni con i dipinti giapponesi dell’epoca, gli indumenti raffigurati nelle edizioni bolognesi non trovano riscontro nell’abbigliamento maschile giapponese di nessuna classe sociale¹¹⁷. Colpisce soprattutto l’assenza degli *hakama*, una sorta di gonna-pantalone che nella seconda metà del Cinquecento era indossata non solo dai samurai, ma anche dai nobili¹¹⁸.

Dal che si può ipotizzare o che il disegno non sia fedele, oppure che i legati giapponesi avessero iniziato a introdurre nei loro abiti diversi dettagli occidentali. In effetti nelle due illustrazioni il legato porta una camicia con collo alla “lattuga”, secondo la moda spagnola dell’epoca che si era affermata in buona parte dell’Europa. Questo particolare - aggiunto alla notizia riportata in un altro documento dell’epoca, secondo cui i legati giapponesi a Roma erano giunti con “in testa capelli di feltro mischio con piume bianche all’uso nostro”¹¹⁹ - denota la loro volontà di adeguarsi alle consuetudini europee anche nell’abbigliamento.

Analogamente in Giappone, negli stessi anni, i missionari gesuiti cercavano di avvicinarsi alla cultura del Paese che li ospitava, anche indossando abiti simili a quelli portati dai locali¹²⁰.

La timida contaminazione di costumi giapponesi e occidentali può essere considerata un segnale esteriore della progressiva occidentalizzazione degli “ambasciatori” giapponesi durante la loro missione in Europa. Tale processo di occidentalizzazione raggiunse il suo apice proprio a Roma, dove papa Gregorio XIII fece loro dono di tessuti “per vestirli all’italiana”. Secondo le fonti il dono

¹¹⁶ L’ormesino, o ermesino, era un taffetas di seta leggero e prezioso, che deve il suo nome alla città persiana di Ormuz, di cui era originario.

¹¹⁷ Si consideri ad esempio il dettaglio di un paravento Namban realizzato da Kano Naizen tra il 1598 e il 1615 e conservato a Kobe, presso il Museo di Arte Namban, dove sono raffigurati uomini giapponesi di diverso rango. Il dettaglio del paravento è stato pubblicato in *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., p. 73, fig. 181. L’immagine è reperibile anche all’indirizzo <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/namban-screens-right-hand-screen/CAEfKzD1vqAV8A?projectId=art-project>, ultima consultazione 13 dicembre 2015.

¹¹⁸ Cfr. quanto scritto da H. Benton Minnich in *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*, 1963, p. 139, a proposito dell’abbigliamento dei nobili durante l’epoca Muromachi (1338-1573): “The nobleman’s ceremonial costume, the sukotai, consisted of a short jacket and a long panel train from four to twelve feet [...] and fully baggy hakama”.

¹¹⁹ Infatti in un documento vaticano dell’epoca si legge: “[a Roma] essi sono comparsi in abiti indiani, cioè con drappi d’oro à guisa di paciense sopra vesti tessute di seta di varij colori à figure di diversi ucelli con scimitarre al fianco stravaganti, et in testa capelli di feltro mischio con piume bianche all’uso nostro”. (Bibl. Vat. Urbin. Lat., 1053, BAV). Il brano è stato pubblicato in *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, op. cit., p. 28.

¹²⁰ A. Valignano, *Il cerimoniale per i missionari del Giappone*, 2011 [prima edizione 1946], p. 38, nota 1.

del papa era motivato dalla volontà di evitare che la gente si accalcasse per osservare gli abiti esotici dei giapponesi¹²¹.

Ma l'alto valore simbolico di quest'episodio non sfuggì a Paolo Meietto, che lo riportò nella sua dettagliata *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi venuti a dare obediienza à Sua Santità l'Anno 1585 all'Eccell.sig. Girolamo Mercuriale*, pubblicata a Venezia nel 1585.

In quest'opera infatti il Meietto, oltre a descrivere gli abiti giapponesi dei legati¹²² e la curiosità che suscitarono poco dopo il loro arrivo in Italia¹²³, scrisse che il papa, poco dopo il loro arrivo

“mandò molte pezze di drappi di seta, acciochè scegliessero quelli che più loro piacevano per vestirli all'italiana, et li ha fatto fare sin'hore due vestiti per uno, et dato ordine per altri; uno di velluto nero con veste fino in terra trinate d'oro. L'altro di damasco con le sue sottane dell'istesso con trine ancora d'oro, berrette di velluto con traccia d'oro di bellissima vista, et in ciò ha speso più di tre mila scudi, et con questi vestimenti nuovi compariscono adesso da Sua Santità”¹²⁴.

Da questo momento in poi i legati giapponesi indossarono prevalentemente abiti occidentali¹²⁵, come testimoniano diverse fonti iconografiche dell'epoca.

Ad esempio in un affresco della Biblioteca dei Musei Vaticani di Roma che raffigura *La cavalcata di Sisto V verso S. Giovanni in Laterano*¹²⁶ è rappresentata, secondo la tradizione, l'effigie “dei

¹²¹ *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., p. 50.

¹²² La descrizione dei loro abiti è pressoché identica a quella del Gualtieri, che probabilmente la copiò, dal momento che l'opera del Gualtieri venne pubblicata nel 1586, un anno dopo quella del Meietto. Cfr. P. Meietto, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi* ..., op. cit., pp. 57a e 58a: “vestono di panni di seta molto leggieri, come il Taffetà ò Ormesino, tessuto di varii colori bellissimi, con diverse sorti di fiori, uccelli et altri animali del Giappone, portano mezi stivaletti ò borzachini di certa pelle tanto sottile e pastosa, che starebbono in un pugno, sono colorati et lustri, che paiono di seta, tutti d'un pezzo, con una sola apertura, che allacciano con cordele. Il piede di quelli stivaletti è a guisa di quei guanti, che hanno il dito grosso separato, et gli altri uniti: le scarpe sono come quelle de' Frati Cappuccini, senza calcagno, acute in punta: per tomara hanno un sol cordone, che cuopre appena la punta delle dita; di maniera che a quelli che non hanno l'uso, pare impossibile il camminare con quelle: portano una veste lunga di seta, quale cacciano nelli calzoni fatti alla marinaresca, lunghi fino al tallone, et uniti in modo sino al fine, che paiono una veste; et questi talmente stringono con la veste sopra i galloni, che pare tutto un sol vestimento; portano oltre di ciò una banda di seta ben larga su la spalla destra et sotto il braccio sinistro, al modo de nostri soldati. In Italia portano in testa cappelli o berrette, ma nel Giappone vanno senza niente in capo; et per le strade dalla pioggia et dal sole si difendono con li parasoli: le scimitarre che hanno, sono di finissima tempra, perche fra di loro non le stimano, se non tagliano qual si voglia forte armatura”.

¹²³ Per esempio a Pisa, una delle prime città italiane che visitarono dopo il loro arrivo a Livorno, la granduchessa osservò a lungo i loro vestiti: “e si spese un pezzo di tempo [...] parte ancora in sodisfare alla granduchessa, bramosa di conoscere la materia, et lavori delle vesti Giaponesi”. Cfr. P. Meietto, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi*..., op. cit., p. 54a. In un'altra cronaca dell'epoca, cit. in *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, op.cit., p. 26, è scritto che i legati giapponesi “arrivati a Pisa [...] si vestirono de panni al usanza dei Paese loro, come 4 ambasciatori del gran reame del Giappone, ed andarono così vestiti, a visitare il G.D. Franco [...]”.

¹²⁴ Cfr. P. Meietto, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi*..., op. cit., p. 57a.

¹²⁵ A Ferrara, dove giunsero il 22 giugno 1585, indossarono abiti giapponesi per soddisfare la curiosità di Margherita Gonzaga e Lucrezia d'Este duchessa d'Urbino. Cfr. *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 90. Suscitarono così tanta ammirazione che donarono al Duca di Ferrara un loro abito, accompagnato da una spada preziosa. Cfr. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., 1985, p. 57.

quattro ambasciatori che prendono parte al corteo pontificio, montati ciascuno su un destriero ed accompagnati da palafrenieri e paggi”¹²⁷(FIG. 15). Come si può vedere da un dettaglio dell’affresco, il legato giapponese indossa grigi abiti occidentali, con tanto di berretto.

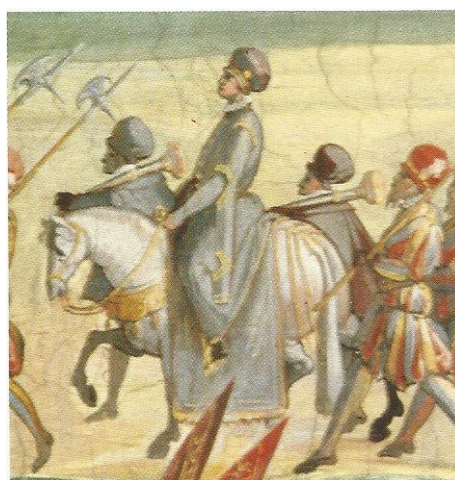


FIG. 15. Processione dell’ambasceria giapponese e di papa Sisto V verso la basilica di San Giovanni in Laterano il 5 maggio 1585. Secondo la tradizione, nei personaggi centrali montati su un destriero e accompagnati da palafrenieri e paggi (v. dettaglio a destra) sono ritratti i legati giapponesi. Affresco. Roma, Biblioteca dei Musei Vaticani

Dopo aver visitato diverse altre città, i giovani giapponesi giunsero a Venezia il 26 giugno 1585, dove Domenico Tintoretto - figlio del più noto Jacopo Robusti, detto appunto Tintoretto - venne incaricato dal Senato della Repubblica di Venezia di ritrarli¹²⁸. Uno solo dei quattro ritratti è stato recentemente ritrovato¹²⁹. Come riportato sul verso della tela, vi è raffigurato Ito Sukemasu

¹²⁶ Il 10 aprile 1585, mentre i legati giapponesi si trovavano a Roma, papa Gregorio XIII morì improvvisamente. Gli succedette Sisto V, che proseguì nell’atteggiamento ospitale del suo predecessore. Cfr. *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 88.

¹²⁷ Cfr. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., p. 91, n. 35. L’affresco è stato pubblicato *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 81 e in G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell’editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 43.

¹²⁸ P. Di Rico, *L’ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, in “Aldèbaran. Storia dell’Arte”, II, 2014, pp. 83-94: 89. Cfr. anche *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 94.

¹²⁹ Ivi, pp. 83-94. Cfr. anche *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 88-90.

“Mansio”, ovvero “Mancio”, in abbigliamento di foggia “spagnolesca”, con camicia bianca con collo alla “lattuga”, giubbone marrone e un alto cappello nero¹³⁰ (**FIG. 16**).



FIG. 16. Domenico Tintoretto, *Ritratto di Ito Sukemasu “Mancio”* (ca. 1570 - 1612), 1585, olio su tela, collezione privata.

Ci è pervenuto anche l'affresco del Teatro Olimpico di Vicenza, inaugurato proprio quell'anno, nel quale i legati giapponesi furono immortalati seduti all'interno del teatro Olimpico stesso, nel “momento culminante in cui l'oratore Riccardo Esio pronuncia la sua orazione latina” scritta in loro onore¹³¹ (**FIG. 17**)¹³².

Come si vede nel dettaglio dell'affresco (**FIG. 17a**), i giovani giapponesi indossano alti berretti, mantelli da cui sporgono colli “a lattuga” e calzoni lunghi fino al ginocchio con calze aderenti (particolare riconoscibile nell'affresco, nel primo giapponese da destra).

Questo tipo di abbigliamento era in voga nel Veneto alla fine del XVI secolo, come attesta ad esempio un'incisione contenuta nel volume *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*, pubblicato da Cesare Vecellio nel 1590 a Venezia. Nell'illustrazione, che raffigura l'“habito di giovanetti della città di Venezia” (**FIG. 18**)¹³³ ritroviamo l'alto berretto - citato dal Vecellio nella relativa didascalia (“tali dunque giovani portano le in testa le berrette nere alte, dette à tozzo”) -,

¹³⁰ Il dipinto è stato pubblicato in b/n in P. Di Rico, *L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, op. cit., p. 85. L'immagine a colori qui riprodotta è reperibile all'indirizzo <http://www.barbadillo.it/21572-arte-ambasciatore-giapponese-tintoretto-italia/>, ultima consultazione 10 dicembre 2015.

¹³¹ Cfr. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., cat. 36 p. 91, di A. Boscaro. Cfr. anche A. Boscaro, *Giapponesi in Europa nel XVI secolo*, in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 95.

¹³² L'affresco è stato pubblicato in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 92-93 e in G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell'editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 44.

¹³³ L'incisione è stata pubblicata in C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*. 2010, p. 215 [ediz. 1590, p. 161]

come pure i colletti “a lattuga” (“al collo lattughe pulite, e ben accomodate, e bianchissime”) e le “calzette di seta”¹³⁴.



FIG. 17. Affresco del 1585 raffigurante i legati giapponesi seduti all'interno del teatro Olimpico di Vicenza, nel momento in cui l'oratore Riccardo Esio pronunciò in loro onore un'orazione latina. Alle loro spalle la gradinata è colma di spettatori. Vicenza, Teatro Olimpico. Si noti l'iscrizione sottostante: “IAPONENSIVM LEGATIS” e la data “MDLXXXV” in alto a sinistra.



FIG. 17a. Dettaglio dell'immagine precedente, raffigurante i quattro ambasciatori giapponesi seduti nell'orchestra del teatro Olimpico di Vicenza.

¹³⁴ *Ibidem.*



FIG. 18. “Habito di giovanetti della città di Venezia”. L’incisione fa parte del volume *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*, pubblicato da Cesare Vecellio nel 1590 a Venezia

Quindi si può affermare che a questo punto il processo di occidentalizzazione vestimentaria dei legati giapponesi si fosse definitivamente completato.

Poiché l’affresco del Teatro Olimpico di Vicenza è monocromo, non è possibile conoscere il colore degli abiti indossati dagli “ambasciatori” giapponesi.

A colori sono invece i ritratti che di loro fece Urbano Monti nel suo *Compendio delle cose più notabili successe alla città di Milano e particolarmente alla famiglia dei Monti, dal 1585 al 1587*¹³⁵. Il manoscritto, redatto tra il 1586 e il 1600, nel ripercorrere gli eventi principali accaduti a Milano tra il 1585 e il 1587, dedica ampio spazio (da p. 64 r a 91 v) alla visita dell’ambasciata giapponese, che si trattenne a Milano dal 25 luglio al 3 agosto 1585¹³⁶.

La cronaca esordisce con la descrizione dell’arrivo dei legati a Porta Romana “*vestiti di raso cremesino con calce* [calzoni, n. d. r.] *alla marinara, ferioli di tabi*¹³⁷ [stivaletti di seta, n. d. r.], *guarniti d’oro, e capelli di meschia* [cappelli di panno, n. d. r.] *per una repentina pioggia che li*

¹³⁵ Il manoscritto, in quattro volumi, è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Una ristampa anastatica della parte relativa alla visita dell’ambasciata giapponese (*Quarta parte*, vol. IV, pp. 64 r - 91 v.) è stata pubblicata in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 115-176. Sull’importanza del manoscritto tra le opere riguardanti l’ambasciata giapponese del 1585 cfr. G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell’editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 46.

¹³⁶ *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 237 e 248.

¹³⁷ Il *tabin* o *tabi* era un pesante tessuto di seta marezzata, simile al taffetà. Cfr. E. Savani, *Il Linguaggio del sistema moda. Dizionario etimologico e pratico del tessile-abbigliamento. Glossario del Costume*, 2009, ad vocem, p. 400.

sopragionse nel borgo”¹³⁸. E proprio vestiti di rosso “cremesino” li ha immortalati il Monte nel suo manoscritto¹³⁹ (**FIGG. 20-23**), insieme al padre gesuita Mesquita, che li accompagnò per tutto il loro viaggio in Europa (**FIG. 19**).

Evidentemente in questi ritratti i giapponesi indossano vestiti occidentali, con l’immancabile collo “a lattuga”. Tutti reggono tra le mani un alto copricapo - simile a quello da loro indossato nell’affresco del Teatro Olimpico di Vicenza – ad eccezione di Itō Mancio, che regge anche una corona occidentale, per sottolineare il suo rango più elevato rispetto a quello dei compagni¹⁴⁰ (**FIG. 20**). Giuliano Nakaura – che sarebbe morto martire in Giappone nel 1633 per essersi rifiutato di abiurare la fede cattolica¹⁴¹ - invece tiene anche un ventaglio pieghevole (**FIG. 23**).



FIG. 19. “Padre Mesquita della Compagnia del Giesù”¹⁴².

¹³⁸ Anno 1585: *Milano incontra il Giappone*, op. cit., pp. 121 e 237.

¹³⁹ Fu lo stesso Monti a eseguire i ritratti dei giapponesi. Cfr. *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., II.29, pp. 312-314.

¹⁴⁰ Ivi, II.29, p. 312.

¹⁴¹ Anno 1585: *Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 45.

¹⁴² Da: *Compendio delle cose più notabili successe alla città di Milano e particolarmente alla famiglia dei Monti, dal 1585 al 1587*, scritto da Urbano Monti, vol. IV, 1586-1600, p. 90 r., ed. in Anno 1585: *Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 173.



FIG. 20, a sinistra. “Don Mancio nipote del Re di Jinnga, Mandato da Don Francesco Re di Bongo, de anni 20”¹⁴³. FIG. 21, a destra. “Don Michele, nepote de Don Protasio Re D’Arima, et cugino Di Don Bertolameo principe De Omura, da loro Mandato, de anni 18”¹⁴⁴.



FIG. 22, a sinistra. “Don Martino Barone del Regno di Fiunga, de anni 17”¹⁴⁵. FIG. 23, a destra. “Don Giuliano Barone del Regno de Figen, de anni 17”¹⁴⁶.

¹⁴³ Ivi, p. 88 r., ed. in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 169.

¹⁴⁴ Ivi, p. 88 v., ed. in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 170.

¹⁴⁵ Ivi, p. 89 r., ed. in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 171.

Come ricordato da Francesco Morena, “non conosciamo le modalità con cui avvenne la diffusione dei disegni del Monte in tempi così rapidi”¹⁴⁷, ma resta il fatto che essi conobbero un immediato successo. Furono infatti riprodotti sia in una stampa pubblicata a Milano nel 1585¹⁴⁸ (FIG. 24), sia in un foglio edito ad Augsburg nel 1586¹⁴⁹ (FIG. 25).



FIG. 24. Foglio stampato a Milano il 23 agosto 1585 da Bartolomeo Minolo, raffigurante i quattro legati giapponesi e il padre gesuita (al centro in alto) che li accompagnò durante il loro viaggio in Europa.

¹⁴⁶ Ivi, p. 89 v. , ed. in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 172.

¹⁴⁷ *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., II.29, p. 312.

¹⁴⁸ Il foglio è stato pubblicato in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 82. Di seguito si riporta il testo del foglio. “MDLXXXV. Adi 23. Agosto: Vennero à Milano, li Giapponesi del MDLXXXV Adi 25 luglio. Et si partirono adi 3 Agosto del sudetto./ Il foglio che tu vedi t'appresenta Quei ch'arivorno del mese passato Dico gli Giapponesi acciò tu intenda I nomi loro, & qyanto tempo stato Siano in viaggio, è ancorca acciò comprenda. E vegga di continuo il lor ritratto Chi lo desidera, perché qui legendo Vederà che 'l foglio glie lo va dicendo. Dunque per cominciare al sacerdote Qual come vedi in mezzo à gl'altri sede E quello il quale sempre giorno e notte Haverli indutti alla Christiana fede Gli ha compagnati fin dalle remote Contrade loro, si come ogn'un vede E il nome suo è il Padre Meschita Dell'Alma compagnia di Giesu inscritta. Quello di puoi che hà la corona in mano Mancio Regio per nome vien nomato Venuto con quelli altri si lontano Che in viaggio tre anni han consumato Ne diranno haver speso li tempo in vano Havendo visto il stato pregiato di Venezia & d Napoli gnetile spagna, Roma, è Milano, signorile. Quello di puoi che vidi all'altra parte Don Giuliano si fa nominare Qual da materia da empir le carte Tanto son l'opre sue alme & preclare Questi con gli altri lascio le sue parte Per Christianità veder che non hà pare E da Milano puoi si son partiti Lodando i nostri più che gli altri riti. Disotoà lui tu vidi Don Martino Qual non è meno alli altri inferiore Puoi che ridotto al culto divino sempre hebbe appetto di Christo l'honore D'ingegno puoi nobile e peregrino Pieno di cortesia, pieno d'amore. Talche hormai da l'uno all'altro Polo di Don Martino la fama ne va à volo. Per scontro, à lui di puoi e Don Michele Della loro compagnia degno per certo Le cui parolle di gusto come mele, sono egli è degno d'ogni merto In lui non regna assentio ne fele Massime havendo à Dio il cuore offerto I nomi a cunque hai saggio lettore Non più che sai se gli fu fatto honore./ In Milano per Bartholomeo Minolo. ad istanza di Cioanni Oriens. Con licentia de'Superiori.”

¹⁴⁹ Il foglio è stato pubblicato in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., II.30, p. 315. Cfr. anche *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 83 e G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell'editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 46.



FIG. 25. *Neue Zeyttung aus der Insel Japonien. Retract vnd Contrafahung der vier Jungling vud Konigklichen Gesandtnen aus Japon wie sie zu Mayland den 25. Julij angkommen vnd den 3. Augusti von dannen wieder Verruckt. Foglio stampato aa Augsburg nel 1586 da Michael Mauger, raffigurante i quattro legati giapponesi e il padre gesuita che li accompagnò durante il loro viaggio in Europa. La didascalia, molto breve, accenna solo allo scopo del loro viaggio e al passaggio per Milano tra luglio e agosto del 1585*¹⁵⁰.

È opportuno segnalare che, mentre i ritratti che il Monti fece degli ambasciatori sono “unici nel loro genere”¹⁵¹ e – fatta eccezione per le due stampe sopra citate che li copiarono – non si ritrovano in nessun'altra fonte dell'epoca, molto meno originale è la descrizione che il Monti fece nel suo manoscritto degli abiti del popolo giapponese. Il testo¹⁵² risulta infatti pressoché identico a quello del Meietto, edito nel 1585¹⁵³, che a sua volta il Gualtieri avrebbe ripreso nel 1586.

¹⁵⁰ Come ricordato da Adriana Boscaro in *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., n. 37, p. 91, un esemplare è conservato all'Università di Kyoto (5-6 n. 18*).

¹⁵¹ G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell'editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 46.

¹⁵² Di seguito si trascrive il testo del Monti (pp. 90v e 91 r): “vestono di drappi di seta molto leggeri, come Taffetà o Ormesino, tessuto de vari colori bellissimi, con diverse sorti di fiori, ucelli et altri animali del Giapone, portano mezi stivaletti o borzachini di certa pelle tanto pastosa [morbida, n. d. r.], che starebbono in un pugno, sono colorati et lustri che paiono di seta, tutti d'un pezo ed una sola apertura, che allaciano con cordelle. Il piede de questi stivaletti e a guisa de quei guanti, che hanno il dito grosso separato et gli altri uniti: le scarpe sono come quelle de' frati capucini, senza calcagno, acute in punta: per tomara un sol cordone, che cuopre apena la punta delle dita; di maniera che a quelli che non hanno l'uso pare impossibile il caminare con quelle, portano una veste longa di seta, quale caftano nelli calzoni, fatti alla marinaresca, lunghi insino al tallone, et uniti in modo sino al fine, che paiono una veste, et questa talmente stringono con la veste sopra i galloni, che pare tutto un sol vestimento; portano oltra di ciò una banda di seta ben larga sula spalla destra et sotto il braccio sinistro al modo de nostri soldati. In Italia portano cappelli in testa o berette, ma nel Giapone vanno senza altro in testa; et per le strade dalla pioggia, et dal sole si difendono con li parasoli, le scimitarre che hanno, sono di finissima tempra, perche fra di loro non le stimano, se non tagliano qual si voglia sorte di armatura”. Il testo è stato riprodotto in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone. Testimonianze della prima missione giapponese in Italia*, 1990, pp. 174 e 175. Una versione moderna del brano è reperibile nel medesimo libro a p. 248.

¹⁵³ Cfr. nota 120.

L'arrivo dell'ambasciata giapponese nel 1585 rappresentò dunque un'opportunità straordinaria per la diffusione in Italia di notizie riguardanti gli abiti giapponesi, non solo perché in alcune circostanze pubbliche i giovani legati indossarono i loro costumi, ma anche perché, nelle relazioni pubblicate per l'occasione, ampio spazio venne riservato alla descrizione degli indumenti giapponesi. In pochi casi tuttavia, come abbiamo visto, furono raffigurati anche i legati con indosso gli abiti del loro Paese.

Lo scambio dei doni tra la delegazione giapponese e i notabili che via via li ospitavano in Italia fu un modo ulteriore per accedere ad una conoscenza diretta dei costumi nipponici¹⁵⁴. Ad esempio, secondo quanto riportato in una cronaca dell'epoca, i "legati reggi del Giappone" donarono al granduca di Toscana, oltre a "un calamaio in legno nero" e altri oggetti, "un vestimento della loro usanza"¹⁵⁵. Anche a Venezia i giapponesi donarono alla "Signoria di Venezia", oltre a una scimitarra, un coltello e un pugnaleto, degli abiti:

"un habito di tabì bianco in forma di braghesse lunghe congiunto insieme con un habito in forma di mezzo commesso: dipinto a varij colori di uccelli, fiori et fogliami. Un mezo casachino di brocadello tessuto a figure et fogliami di seda turchina et gialla. Una sopravesta di tafetà à mezze maniche fodrata di ormesin rosso, tessuta, et parte dipinta a diversi colori"¹⁵⁶.

Questi doni furono conservati nella sala d'arme del Consiglio dei Dieci, dove secondo un inventario si trovavano ancora nel 1773. Poi se ne è persa la traccia¹⁵⁷.

A Mantova i legati giapponesi donarono a Vincenzo, figlio del duca, uno dei loro vestiti e una spada¹⁵⁸.

Il 9 agosto 1585 l'ambasciata giapponese salpò da Genova alla volta di Barcellona, prima tappa del viaggio di ritorno in patria, dove la delegazione sarebbe giunta ben cinque anni dopo, il 21 luglio 1590¹⁵⁹. In Giappone gli ambasciatori trovarono un inaspettato clima di ostilità nei confronti dei cristiani da parte della classe politica locale. Ciò era dovuto al fatto che nel frattempo i francescani e i domenicani – ignorando apertamente il breve di Gregorio XIII del 1585 che garantiva ai Gesuiti il monopolio sulle missioni in Giappone¹⁶⁰ – avevano iniziato la loro opera di evangelizzazione del Giappone con modalità che avevano irritato la nuova classe politica giapponese¹⁶¹. I quattro giovani giapponesi furono comunque ricevuti, insieme al Valignano, il 3 marzo 1591, dal nuovo reggente

¹⁵⁴ Cfr. *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 85.

¹⁵⁵ Cfr. *Breue ragguaglio dell'isola del Giappone, havuto con la venuta a Roma delli Legati di quel Regno...* op. cit., pp. 6-7. A Roma, al papa i legati donarono un paravento. Cfr. *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 88.

¹⁵⁶ *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., p. 60 e n. 140 p. 106. Cfr. anche ivi, n. 148, p. 107.

¹⁵⁷ Ivi, p. 60. Tessuti preziosi avrebbero ricevuto poi dal Senato di Venezia alla loro partenza, oltre a specchi, cristalli e crocefissi: "[...] dieci pezze di drappi velluti, damaschi rasi, tabì di oro, broccatelli pur di oro, a due per sorta, e questi anche diversi: gli uni schietti e piani, gli altri ad opera, e ad onda; e l'una metà di color chermesì fino, l'altra di paonazzo". Cfr. *La scoperta e il suo doppio. Mostra commemorativa del quarto centenario della prima missione giapponese in Italia*, 1985, p. 63.

¹⁵⁸ *La scoperta e il suo doppio. Mostra commemorativa del quarto centenario della prima missione giapponese in Italia*, 1985, p. 66.

¹⁵⁹ Cfr. *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 96.

¹⁶⁰ Cfr. A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, op. cit., pp. 63-85:64 e 84 e G. Brancaccio, *Le ambascierie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 54.

¹⁶¹ Sull'attività dei francescani in Giappone cfr. D. Schilling, *Le missioni dei francescani spagnoli nel Giappone: primo periodo (1593-1597)*, in "Il pensiero missionario", IX, 1937, pp. 289-309 e X, 1938, pp. 193-223.

imperiale Hideyoshi Toyotomi (1536-1598) e poterono consegnargli doni preziosi, parte dei quali ricevuti in Italia¹⁶².

Le mutate condizioni politiche e religiose non avevano impedito al tenace Valignano di pubblicare già nel 1590 – basandosi su quanto i giovani giapponesi avevano scritto nei loro diari, oggi dispersi - il *De Missione Legatorum Iaponeinsium ad Romanam Curiam* che nelle intenzioni del padre gesuita avrebbe dovuto diffondere in Giappone notizie sull'Europa. Tuttavia il testo, che era scritto in latino, non venne tradotto in giapponese e “non ebbe impatto alcuno sulla società giapponese dell'epoca, come sperava l'ideatore della missione”¹⁶³.

Del resto era ormai iniziata una nuova, drammatica era per il cristianesimo in Giappone: nel 1587 Hideyoshi Toyotomi aveva vietato ogni attività missionaria cristiana in Giappone¹⁶⁴ e nel 1597 sarebbero stati crocifissi ventisei cristiani a Nagasaki¹⁶⁵. Le persecuzioni proseguirono anche sotto il suo successore Tokugawa Ieyasu (1542-1616)¹⁶⁶ e i suoi discendenti: nel 1613 fu proibita la pratica del cristianesimo¹⁶⁷ e nel 1614 venne decretato, in modo più perentorio rispetto al 1587, che tutti i missionari dovessero lasciare il Giappone¹⁶⁸.

6. IL SOGGIORNO IN GIAPPONE DI FRANCESCO CARLETTI (1597-98)

In un clima ormai ostile agli stranieri e in particolar modo ai cattolici, approdò a Nagasaki nel giugno 1597 il mercante fiorentino Francesco Carletti (1573/1574 - 1636), ancora in tempo per vedere “il spettacolo di quelli poveri (quanto al mondo) sei frati di S. Francesco dell'ordine degli scalzi di Spagna, che erano stati crocifissi insieme con altri venti giapponesi cristiani alli 5 del mese di febbraio di quel medesimo anno 1597”¹⁶⁹.

Nel Paese del Sol Levante il Carletti si trattene fino al marzo 1598. Il suo soggiorno in Giappone faceva parte di un ben più lungo “viaggio intorno al mondo” che il Carletti compì, in qualità di mercante, dal 1594 al 1606¹⁷⁰. Al ritorno in Italia, scrisse le memorie di quel viaggio avventuroso. Essendo un laico, rispetto ai Gesuiti era molto meno interessato alle questioni religiose; il suo spirito pratico lo portava piuttosto a osservare con disincanto i diversi aspetti delle culture con cui entrava in contatto. Le pagine che egli dedicò al Giappone sono per noi importanti, perché contengono anche una descrizione schietta e dettagliata degli abiti giapponesi. Quindi il suo resoconto (seppur privo di illustrazioni), che fu pubblicato però soltanto nel 1701 con il titolo

¹⁶² Cfr. A. Boscaro, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, op. cit., pp. 63-85:84. Cfr. anche *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 66.

¹⁶³ Cfr. A. Boscaro, *Giapponesi in Europa nel XVI secolo*, in *Anno 1585: Milano incontra il Giappone*, op. cit., p. 98.

¹⁶⁴ F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 6.

¹⁶⁵ Cfr. G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁶ Tokugawa Ieyasu governò con il titolo di *shōgun* e trasferì la capitale a Edo.

¹⁶⁷ G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 59. Cfr. anche F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 6.

¹⁶⁸ G. Pittau S.I., *Il missionariato cattolico e i grandi missionari bresciani in Giappone*, op. cit., p. 43.

¹⁶⁹ F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. 94. Su F. Carletti v. anche J. Ruiz De Medina S.I., *Il contributo degli italiani alla missione in Giappone nei secoli XVI e XVII*, in “La civiltà cattolica”, anno 141, n. 3353, 3 marzo 1990, pp. 435-448:440-442 e F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, 2003, I, pp. 3-12: 7-8.

¹⁷⁰ F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. VIII.

*Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*¹⁷¹, fu un altro canale attraverso cui si poté accedere in Italia alla conoscenza dell'abbigliamento giapponese.

Riportiamo ora quanto scrisse il Carletti.

“Il vestito più ordinario delli uomini è come quello delle donne, fatto quasi a un medesimo modo. Lo variano solo secondo l'età: lungo alla turchesca, ma senza guarnitione e senza bottoni; si soprapone l'una banda della veste all'altra, come una zimarra che si porta per casa, con maniche lunghe insino a mezzo braccio; e la portano sopra la carne, senza altra camicia, e se la legano con un cordone di seta ripieno di bambagia alla cintura. Ma le donne fanno questa legatura molto più bassa, e lenta, e quanto più nobile sono, tanto più basso cingono il detto cordone, che li casca infino sopra le coscie in foggia tanto sconcia che a gran pena possono camminare; e in cambio d'alzar li piedi sempre li strascicano, sì come ancora fanno gli uomini, li quali s'involgono le parti vergognose con qualche panno di bambagia, e il simile fanno le donne subito che arrivano all'età di dodice o quatordecce anni, e con un panno bianco s'avolgono il corpo dalla cintura in giù sino al ginocchio.

Le donne sono assai belle, e bianche ragionevolmente, ma però con gli occhi piccolissimi, che infra di loro si stimano più belli che li grandi; inoltre hanno i denti neri, fatti con arte d'una vernice come inchiostro, che le fanno parere di bocche stravaganti, e il simile fanno li uomini nobili subito che sono di età di 15 o 16 anni, e le donne quando sono da marito. Si tingono ancora li capelli, pure di nero morato, che stimano più vaghi che se fossero biondi: tutto incontrario a noi, che vogliamo denti bianchi d'avorio e capelli d'oro come cantano i poeti.

Vestono di drappi di seta di diversi colori dipinti, come si dipinge tra noi le sargie¹⁷² o simili sorte de' panni; quelle de' poveri communemente sono di tela di bambagia, pure dipinta di colore azzurro, rosso e nero. E nel bruno¹⁷³ per morte de loro parenti usano vestire di bianco. Usano imbottire queste loro vesti di bambagia soda mescolata con una certa sorte di lanugine che pare seta, quale è molto a proposito per tener caldo d'inverno, il quale in questo paese non è meno pieno di piogge, neve e diacci che si sia infra di noi; sicome io per sperienza provai quando stetti in Nangasachi”.¹⁷⁴

Oltre ad un'efficace descrizione degli indumenti maschili e femminili nelle loro linee essenziali, ritroviamo la notazione – che già abbiamo evidenziato nella *Relationi* scritta da Guido Gualtieri nel 1586 sulla prima ambasceria giapponese in Italia del 1585 – relativa alla mollezza degli abiti femminili, cinti da un cordone tanto largo “che li casca infino sopra le coscie”.

Altri due dettagli già menzionati nelle fonti finora citate catturarono l'attenzione anche del Carletti: la vivacità dei colori delle vesti seriche (“*Vestono di drappi di seta di diversi colori dipinti, come si dipinge tra noi le sargie*”) e l'usanza invernale di “*imbottire queste loro vesti di bambagia soda mescolata con una certa sorte di lanugine che pare seta*”.

¹⁷¹ Ivi, pp. XX-XXI.

¹⁷² Stoffe leggere a colori vivaci.

¹⁷³ Lutto.

¹⁷⁴ F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., pp. 110-111. Questo brano è stato pubblicato (in inglese) anche in *They came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640*, edited by M. Cooper, 1965, pp. 207-208.

Inoltre il Carletti, oltre a menzionare l'usanza di confezionare abiti in pelle¹⁷⁵, descrisse meticolosamente anche le acconciature degli uomini¹⁷⁶ e le calzature giapponesi:

“Vi vanno sempre scalzi con calzettoni o borzacchini [stivaletti, n. d. r.] di cuoio di caprio, che calzano come guanti, aperti fra li dua dita più grossi de' piedi, quali usano portare tanto l'uomini che le donne insino a mezza gamba. Quando entrano per le stanza lassano sempre le scarpe alla porta di casa, se sono forestieri, e li padroni le lasciano agli usci delle loro sale o camere e nell'anditi. Le scarpe sono fatte solo di una suola di filo di paglia attortigliata insieme, o vero di cuoio, con un legacciuolo appiccato alli estremi delle due bande della detta suola, che viene sopra il piede, e ancora vi è un altro filo che si congiunge con il predetto, appiccato alla punta della suola un poco indrento, nel quale entra l'apertura delli due dita grossi del piede; et così tengono quella scarpa o suola ferma nel piede, e volendo lassarla basta alzare un poco il calcagno e scuotere il piede, che subito esce, ed è necessario che sieno così, perché oltre a che non caminano [sic] mai con esse per casa usano anche cavarle per le strade, quando s'incontrano in qualche personaggio o forestiero a che devino o vogliano fare onore: come intervenne a me, che stando a sedere sopra un ponte fuori delle città per mio diporto, passando per quivi un contadino ed essendomi già vicino, incominciò a sbattere li piedi tanto che le uscirono le scarpe, le quali prese con una mano, e con il corpo alquanto chino passò dicendo “Guminari” ciò è perdonatemi.”¹⁷⁷

I *Ragionamenti* del Carletti sono interessanti non solo per la descrizione degli abiti giapponesi, ma anche per le impressioni su quel popolo annotate dal mercante fiorentino.

Anch'egli ad esempio – così come prima di lui aveva fatto Guido Guattieri nella sua *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi à Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fatte loro da tutti i Prencipi Christiani, per dove sono*

¹⁷⁵ F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. 114: “Cavano ancora grandissimo numero di pelle di caprio, chiamate da loro “sicino cava” ch'è come dicessimo caprio pelle; le quali pelle acconciano curiosamente e vi dipingono sopra con vario disegno diversi lavori d'animali e altro, artifiziosamente, e li fanno con fumo di paglia di riso, che dà il colore a tutta la pelle, eccetto a quella parte che viene coperta dalla forma de' lavori, li quali restano impressi e delineati nel bianco della pelle non affumicata. Se ne fanno vestiti alla loro usanza e ancora selle da cavalli molto vistose, e fra li Spagnoli servono per fare colletti molto leggiadri”.

¹⁷⁶ Ivi, p. 113: “Gli uomini ancora loro usano custodirsi li capelli del capo invece della barba, che pochi hanno, li quali portano alquanto lunghi con quelli delle tempie dal mezzo del capo in giù verso la collottola, legati di dietro acconciatamente, che pare uno spennacchino, spuntando le cime di detti capelli, le quali ogni mattina pettinano e rilegano, con molta curiosità lisciandoli e ungendoli perché lustrino. E se qualch'uno toccasse quel ciuffetto che portano legato insieme di dietro presso alla collottola, sarebbe un'ingiuria come se fra di noi ci fosse tocco la barba per dispetto. Il restante del capo sino alla fronte è tutto raso, e senza portare né cappello né altro, mentre sono giovani se ne vanno a quella guisa al sole la state e alla neve e freddi il verno, portando sempre in mano una rosta [in nota: sorta di ventaglio] o ventaglio di questi da donna, che si serrano e aprono per farsi vento e per ripararsi il sole quando vanno fuori, se bene molti usano portare un ombrello che li diffende ancora, bisognando, dalla pioggia; ma quando sono già vecchi portano certi berrettini in capo a foggia di sacchetti, quali imbottiscono con bambagia, mescolata con certi stracci, che fanno de' bozzoli molto grandi, che paiono di seta; li quali nascono o per dir meglio son fatti da certa sorte di bachi simili a quelli che fanno la seta per la campagna, e trovansi già sfarfallati. Questi tengono molto caldo, per essere cosa morbida e bambagiosa, ma di poco nerbo; e uno di questi bozzoli serve a fare un berrettino, tanto sono grandi”.

¹⁷⁷ Ivi, p. 109.

passati raccolte da Guido Gualtieri del 1586 – sottolineò il frequentissimo contrasto tra le consuetudini dei giapponesi e quelle degli italiani¹⁷⁸.

Le sue osservazioni risultano quantomai profonde dal momento che fu il primo, tra coloro che scrissero del Giappone, a cogliere la complessità di quel Paese. Infatti, pur evidenziandone la fertilità delle terre¹⁷⁹, l'avanzato grado di civiltà e la cultura, citò anche la violenza insita in quella società¹⁸⁰ e la crudeltà lì assunta a norma del vivere quotidiano¹⁸¹, arrivando ad affermare che i giapponesi uccidevano gli esseri umani come “noi terremmo d'ammazzare delle mosche”¹⁸².

In sintesi, come evidenziato da Paolo Collo, “il Giappone descritto da Carletti è un Paese bifronte”¹⁸³. Alle stesse conclusioni sarebbero arrivati, nel corso del XX secolo, anche altri studiosi occidentali. Ad esempio l'antropologa americana Ruth Benedict, nel suo saggio del 1946 *Il Crisantemo e la spada*, individuò nel crisantemo e nella spada i simboli delle due anime contrastanti della cultura giapponese: il crisantemo rappresentava il culto del Giappone per la grazia e l'ascetismo, mentre la spada simboleggiava l'anima violenta del Giappone.

7. IL “GIOVANE GIAPPONESE” RAFFIGURATO DA CESARE VECELLIO (1598)

Un altro canale attraverso cui si poté accedere in Italia, alla fine del XVI secolo, alla conoscenza dei costumi giapponesi, fu la pubblicazione nel 1598 a Venezia del volume di Cesare Vecellio *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*.

Il volume, che era corredato da 503 incisioni¹⁸⁴ raffiguranti, come dice il titolo, gli abiti “di tutto il mondo”, apparteneva alla categoria dei “libri di costume”, che erano manoscritti o pubblicazioni aventi come soggetto gli abiti di una persona, di un determinato luogo, ma perlopiù del mondo intero¹⁸⁵.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 109-110: “Sì come anche sono non meno stravaganti che varii ne' loro costumi, de' quali ne avevo fatto una nota e contrapostoli in tutto e per tutto alli nostri, come essi sono contraposti a noi nel sito delle loro terra [...]. E per dirne alcuni che mi sovengono: che maggiore stravagantia si può egli accoppiare, che il modo di governare li loro ammalati, li quali cibano con pesce fresco e salato, e con telline e altre conchiglie di mare, e di diverse frutte acerbe, agre e crude, e mai non cavano sangue, et così fanno in tutto e per tutto al contrario di quello che noi facciamo?”.

¹⁷⁹ Ivi, p. 100: “Finalmente quest'isole sono fertilissime d'ogni cosa [...]. In quest'isole si potrebbe passare la vita felicemente e con pochissima spesa, e chi quivi è signore di mille scudi sta meglio che non starebbe uno con dieci mila in questi paesi”.

¹⁸⁰ Ivi, p. 110: “Gli uomini di questa terra in generale sono molto ingenui [*sic*], audaci, dissimulanti, iracondi e carnefici in tanta crudeltà e maniera, che senza aver timore della morte spesse volte a sangue freddo s'ammazzano da per sé medesimi per diverse cause e accidenti, tagliandosi il corpo in croce con una scimitarra. Il che fanno ancora le donne, le quali non sono punto meno crudeli con li proprii figlioli, che spesse volte ne' loro ventri o subito nati, per non avere quel fastidio, e massimamente quando sono poveri, d'allevarli, gli ammazzano”.

¹⁸¹ Cfr. P. Collo, *Introduzione*, in F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. XV.

¹⁸² Ivi, p. 95: “Per minime cose, a mio tempo, crocifiggevano molti, solo per aver rubbato una radice, o simili bagatelle non punto meritevole di morte d'uomini; de' quali se ne tiene in questo caso quel conto che noi terremmo d'ammazzare delle mosche, e per tutte le strade e cammini del paese non si vede altro [...] che croci piene d'uomini, di donne, di ragazzi o fanciullini, senza quelli a' quali tagliano la testa, che sono un numero infinito”.

¹⁸³ Cfr. P. Collo, *Introduzione*, in F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. XIV.

¹⁸⁴ J. Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*, 1998, p. 20.

¹⁸⁵ G. Riello “La moda che verrà: verso una storia globale della moda”, in *Moda. Storia e storie*, 2010, pp. 28-41: 34-35.

I “libri di costume” fecero la loro comparsa a Venezia alla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento e si diffusero ben presto in tutta Europa¹⁸⁶. In un periodo storico in cui le recenti scoperte geografiche avevano posto in contatto gli europei con popoli fino ad allora sconosciuti, “gli illustratori europei usarono il costume come un modo per ordinare l’idea sempre più confusa del mondo”¹⁸⁷.

Fra i “libri di costume”, l’opera di Cesare Vecellio è “la più importante in assoluto per la grande quantità di notizie sull’abbigliamento che fornisce”¹⁸⁸. Mentre nella prima edizione del 1590 non vi è traccia alcuna di costumi giapponesi, in quella del 1598, alla tav. 476 r. del libro XI dedicato a “gli habiti dell’Asia”, compare l’immagine di un “Giovane Giapponese” (**FIG. 26**) corredata a p. 477 r. dalla seguente didascalia:

“Giovane giapponese. In questi paesi portano un busto, e braghese longhe, e larghe fatte di una tela di seta, così bella, e bianca, che somiglia la carta. Queste sono miniate di diversi colori con fogliami, et uccelli molto vagamente. Di sopra portano una zimarra come di velluto à opera. Si cingono una scimitarra, e un pugnale, et tutte queste cose si veggono nella sala delle Armi del Consiglio dei dieci nella Città di Venetia”.

Sulla base di quanto sappiamo oggi dell’abbigliamento giapponese del sec. XVI, possiamo affermare che la rappresentazione del “giovane giapponese” non risulta molto realistica, soprattutto per il fatto che la sua veste non è fermata in vita da una cintura e, seppur aperta nella parte anteriore, non ha i lembi incrociati e sovrapposti, come era invece tipico nell’abbigliamento giapponese maschile e femminile¹⁸⁹. Inoltre il giovane regge in mano un bastone, mentre solitamente gli uomini giapponesi portavano una spada o un pugnale, come ricordato del resto dallo stesso Vecellio nella didascalia.

¹⁸⁶ “Più di 40 titoli vennero pubblicati fra il 1560 e il 1645 in Europa, senza contare le edizioni pirata o le ristampe e le versioni in lingue diverse. I libri di costume erano stampati nei maggiori centri librari del Continente come Padova e Venezia, ma anche Amsterdam, Anversa e Francoforte”. Cfr. G. Riello *“La moda che verrà: verso una storia globale della moda”*, in *Moda. Storia e storie*, 2010, pp. 28-41: 34-35. Per un elenco dei principali libri di costume editi in Europa alla fine del Cinquecento Cfr. D. Davanzo Poli, *La moda nel “Libro del sarto”*, in *Il Libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia* 1987, pp. 57-63:57-58.

¹⁸⁷ B. Wilson, *Foggie Diverse di Vestire de’ Turchi: Turkish Costume Illustration and Cultural Translation*, in “Journal of Medieval and Early Modern Studies”, XXXVII, 2007, n. 1, p. 100, cit. in G. Riello *“La moda che verrà: verso una storia globale della moda”*, in *Moda. Storia e storie*, 2010, pp. 28-41: 35. Illustrazioni raffiguranti gli abiti di tutto il mondo furono disposte anche intorno a mappe geografiche, come nel caso della *Mappa del mondo* realizzata dal cartografo olandese Willem Janz Blaeu nel 1606-7 e pubblicata in M. Tadayoshi, *Japanese Map Screens*, in *Encounters. The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, 2004, pp. 326-329: 327. Sulla mappa del Blaeu si basarono dei cartografi giapponesi per realizzare, negli anni dieci del Seicento, una mappa del mondo circondata anch’essa da immagini raffiguranti 42 popolazioni del mondo con i loro abiti caratteristici. Tale mappa è stata pubblicata in M. Tadayoshi, *Japanese Map Screens*, op. cit., pp. 328-29.

¹⁸⁸ D. Davanzo Poli, *La moda nel “Libro del sarto”*, op. cit., p. 58. Cfr. anche E. Paulicelli, *Mapping the World. Dress in Cesare Vecellio’s Costume Books*, in *The Fashion History Reader. Global Perspectives*, edited by G. Riello and P. McNeil, 2010, pp. 138-159.

¹⁸⁹ Si consideri ad esempio il dettaglio di un paravento giapponese del XIX secolo conservato presso i musei civici di Reggio Emilia “Anna e Luigi Parmeggiani” che ritrae uno *Spettacolo di danza in onore degli stranieri*, dove sono raffigurati uomini giapponesi abbigliati secondo i costumi del XVI secolo. Cfr. *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l’incontro con l’Occidente*, op. cit., II.4, pp. 275-277 e 251 (part.).



FIG. 26. “Giovane giapponese”, in Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*, Sessa, Venezia, 1598, libro XI, p. 476 v.

Ma cerchiamo di capire quali furono le fonti tramite le quali il Vecellio poté acquisire informazioni sugli abiti giapponesi. Non sappiamo se l'artista veneziano avesse visto dal vero i quattro membri della delegazione giapponese in visita a Venezia dal 26 giugno al 6 luglio 1585. Poté però osservare l'illustrazione raffigurante uno dei legati, contenuta sia nel frontespizio dell'opera *Breue raguaglio dell'isola del Giappone. Et di questi signori, che di là sono venuti à dar obedientia alla Santità di N. S. Papa Gregorio XIII* edita a Bologna da Alessandro Benacci nel 1585 (**FIG. 13**), sia in un'altra pubblicazione, sempre del 1585 (**FIG. 14**)¹⁹⁰.

C'è addirittura chi ha ipotizzato che il Vecellio si sia ispirato a una di queste due illustrazioni per realizzare la propria incisione¹⁹¹. In effetti l'immagine del Vecellio è simile a quelle del 1585 perché anch'essa raffigura due vesti indossate una sopra l'altra e un tessuto riccamente decorato con motivi vegetali. Tuttavia nell'abbigliamento del Vecellio manca la cintura, presente invece nelle illustrazioni del 1585.

¹⁹⁰ Cfr. in questo capitolo il paragrafo 5 su “La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)”.

¹⁹¹ Cfr. R. Kowner, *From White to Yellow. The Japanese in European Racial Thought, 1300-1735*, 2014, nota 13, p. 495 e F. Mochimaru *Abbigliamento giapponese nell'iconografia italiana dei secoli XVI –XVIII*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali presso l'Università ‘Ca’ Foscari’ di Venezia, a.a. 2006-7, cap.7. Ringrazio la dott.ssa Mochimaru per avermi gentilmente permesso di consultare la sua tesi.

Quel che è certo invece è che il Vecellio poté ammirare i doni offerti nel 1585 alla Serenissima dalla delegazione giapponese (come da lui scritto nella didascalia: “*et tutte queste cose si veggono nella sala delle Armi del Consiglio dei dieci nella Città di Venetia*”). Tali doni comprendevano, come abbiamo visto, anche degli abiti che sono andati dispersi¹⁹². Tuttavia, dalla descrizione pervenutaci di quei vestiti, sembra che il Vecellio si sia ispirato all’“*habito di tabi bianco in forma di braghese lunghe congiunto insieme con un habito in forma di mezzo commesso: dipinto a varij colori di uccelli, fiori et fogliami*”¹⁹³. Infatti il taglio verticale nella parte inferiore della veste del giapponese rappresentato dal Vecellio sembra un tentativo di tradurre per immagini i calzoncini annessi all’abito citato nel testo (“*habito di tabi bianco in forma di braghese lunghe*”), così come i motivi decorativi vegetali del tessuto alludono ai “*fiori et fogliami*”.

In effetti, sembra che il Vecellio sia stato suggestionato, più che dalle scarse fonti iconografiche, dagli scritti dell’epoca. Pare proprio che abbia cercato di tradurre visivamente le descrizioni presenti nella pubblicistica del tempo. Una fonte per lui importante fu in tal senso il libro del Gualtieri *Relationi della venuta de gli ambasciatori giaponesi à Roma...* del 1586. Infatti alcuni passaggi del Gualtieri trovano riscontro puntuale nell’incisione del Vecellio. Ciò avviene ad esempio a proposito delle vesti indossate una sopra l’altra (Gualtieri: “*Di questo drappo portano due, e talvolta tre vesti, l’una sotto l’altra, lunghe fin’a terra, aperte d’avanti, con le maniche larghe che arrivano fin’al gomito, o poco più*”). Il Gualtieri aggiungeva che “*queste vesti usano di raccogliere dalla cinta ingiù dentro certi calzoncini assai larghi [...]*” ma il Vecellio potrebbe aver omesso di rappresentare i calzoncini poiché poco oltre il Gualtieri specificava che “*non sogliono mettersi se non quando escono di casa*”.

Anche la presenza di motivi decorativi vegetali presenti sul tessuto dell’abito era citata dal Gualtieri (“*tessuti in figure di diversi ucelli [sic], e fiori, e fogliami*”).

Infine, la didascalia del Vecellio riprende puntualmente, in alcuni punti, il passo del Gualtieri relativo ai motivi decorativi nei tessuti giapponesi, come possiamo vedere nella tabella sottostante.

<p>G. Gualtieri, <i>Relationi della venuta de gli ambasciatori giaponesi à Roma</i>, 1586</p> <p>“Primieramente la lor materia è di seta, ma sottile, à modo di taffetà, ò tabin¹⁹⁴ molto fino: il color bianco, ma con altri varij colori dentro tessuti in figure di diversi uccelli [sic], e fiori, e fogliami, e questo tanto bene, che nel vero è cosa vaga e dilettevole [...]”.</p>	<p>C. Vecellio, <i>Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo</i>, 1598</p> <p>“In questi paesi portano un busto, e braghese longhe, e larghe fatte di una tela di seta, così bella, e bianca, che somiglia la carta. Queste sono miniate di diversi colori con fogliami, et uccelli molto vagamente [...]”</p>
---	---

In ogni caso, al di là di quali fonti il Vecellio si sia servito per rappresentare il giovane giapponese, quel che conta è che il risultato non fu particolarmente veritiero.

Vecellio non riuscì ad andare molto oltre l’immagine stereotipata delle vesti esotiche lunghe e larghe, realizzate con tessuti riccamente decorati. Infatti scarsa è la caratterizzazione dell’abito giapponese, a differenza di altri abiti orientali raffigurati dal Vecellio in modo più realistico. Ad esempio, nel caso dell’abbigliamento cinese, che presentava anch’esso vesti aperte con i lembi

¹⁹² Cfr. paragrafo 5, note 154-155.

¹⁹³ *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., p. 60 e n. 140 p. 106. Cfr. anche ivi, n. 148, p. 107.

¹⁹⁴ Il *tabin* o *tabi* era un pesante tessuto di seta marezzata, simile al taffetà. Cfr. E. Savani, *Il Linguaggio del sistema moda. Dizionario etimologico e pratico del tessile-abbigliamento. Glossario del Costume*, op. cit., ad vocem, p. 400.

sovrapposti nella parte anteriore, il Vecellio non mancò di raffigurare questo particolare (**FIG. 27**), che omise invece, come abbiamo visto, nella rappresentazione del costume del “giovane giapponese”¹⁹⁵.



FIG. 27. “Nobile matrona della Cina”, in Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*, Sessa, Venezia, 1598. libro XI, p. 477 v.

Anche nel caso dei costumi medio-orientali, l’artista veneziano ne individuò e rappresentò diffusamente gli elementi tipici come i tessuti riccamente decorati, i copricapi¹⁹⁶ e l’allacciatura ad alamari nelle sopravvesti¹⁹⁷ (**FIG. 28**).

¹⁹⁵ Questi aspetti comuni tra abiti cinesi e giapponesi si spiegano con il fatto che “una o due tipologie di abiti di corte cinesi, adottate dal Giappone durante il VII secolo, sono all’origine dell’evoluzione del kimono”. Cfr. *Kimonos art déco. Tradition et modernité dans le Japon de la première moitié du XXe siècle*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 13 ottobre 2005 – 1 maggio 2006 e Musée du président Jacques Chirac à Sarrenheudre, 15 luglio – 15 ottobre 2006), a cura di A. Van Assche, 2006, p. 8. Sulla rappresentazione degli abiti cinesi nell’opera di Vecellio v. J. Guérin Dalle Mese, *L’occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel ’500*, 1998, pp. 193-198.

¹⁹⁶ Sulla rappresentazione degli abiti medio-orientali nell’opera del Vecellio cfr. G. Butazzi, *Tra mode occidentali e “costumi” medio orientali: confronti e riflessioni dai repertori cinquecenteschi alle trasformazioni vestimentarie tra XVII e XVIII secolo*, in *Il vestito dell’altro: semiotica, arti, costume*, a cura di G. Franci e M. G. Muzzarelli, 2005, pp. 251-270. Cfr. in particolare p. 255: “Seguendo i criteri occidentali, l’autore non si lascia sfuggire il rilievo che, nella corte e nella società mussulmana, assume la testa come punto focale dell’immagine costruita dall’abbigliamento; così non trascura, come disegnatore e come commentatore, i significati legati alle dimensioni dei turbanti maschili, alle loro aggiunte ornamentali [...]”.



FIG. 28. “Nobile persiano”, in Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati, Sessa, Venezia, 1598. libro XI, p. 456 v.

La sommarietà della rappresentazione degli abiti giapponesi può essere spiegata con il fatto che il Giappone era stato ‘scoperto’ in tempi relativamente recenti, mentre i contatti ormai secolari che Venezia intratteneva con il Medio-Oriente e con la Cina (si pensi al viaggio di Marco Polo in Cina nella seconda metà del XIII secolo) avevano fatto sì che giungessero nel tempo molte più informazioni sugli abiti di quei Paesi¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Ivi, p. 257. Sulla rappresentazione degli abiti persiani nell’opera di Vecellio cfr. J. Guérin Dalle Mese, *L’occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel ’500*, op. cit., p. 189.

¹⁹⁸ Basti pensare che il primo missionario si recò in Cina nel 1246. Era il francescano e italiano Giovanni da Pian del Carpine. V. *I francescani e la Cina. Ottocento anni di storia. Atti della Giornata di studio in preparazione alla canonizzazione dei martiri cinesi* (Santa Maria degli Angeli-Assisi, 9 settembre 2000), 2001.

8. LA SECONDA AMBASCIATA GIAPPONESE IN ITALIA (1615)

L'*alter ego* francescano del gesuita Valignano nella diffusione del cattolicesimo in Giappone fu lo spagnolo Luis Sotelo (1574- 1624), giunto nel 1603 in Giappone, dove sarebbe morto martire nel 1624.

Nel tentativo di ristabilire un clima di collaborazione con le autorità politiche giapponesi in un momento in cui queste dimostravano piena ostilità nei confronti dei missionari cattolici, il Sotelo si propose come sostenitore della politica economica dello *shōgun*, che intendeva stabilire un'alleanza commerciale con la corona di Spagna. Con questi intenti il missionario francescano organizzò una seconda ambasceria giapponese in Europa, finalizzata ad ottenere, "attraverso la mediazione del papa, l'appoggio della Spagna alla politica commerciale dello *shōgun*"¹⁹⁹.

Grazie anche al sostegno di un potente *daimyō* (signore feudale) del Nord, Date Masamune (1567 – 1636), il Sotelo partì alla volta della Spagna e di Roma il 28 ottobre 1613 insieme a ben 180 persone.

Nonostante l'elevato numero dei membri della missione – molti dei quali sarebbero peraltro morti durante il viaggio – quest'ambasceria ebbe in Europa accoglienze assai meno trionfali rispetto alla prima e si rivelò un fallimento dal punto di vista politico²⁰⁰. Non così fu invece dal punto di vista culturale, dal momento che anche in questa occasione, come già era avvenuto nel 1585, furono pubblicate in Italia diverse relazioni sulla visita della delegazione giapponese. Fra tutte spicca la *Historia del Regno di Voxu del Giappone* (1615)²⁰¹ scritta da Scipione Amati, che nel 1615 accompagnò in qualità di interprete e di cronista l'ambasceria da Lisbona a Roma. Proprio nel volume dell'Amati è descritta la cerimonia ufficiale con cui gli ambasciatori furono accolti a Roma il 29 ottobre 1615. Tale passo è particolarmente interessante perché contiene una dettagliata descrizione dell'abbigliamento di un membro della delegazione, il vassallo cristiano Hasekura Tsunenaga (1561-1622) "*vestito con drappi indiani ricchissimi, e divisati con molti compartimenti di lavori, figurato con animali, augelli, e fiori tessuti con seta, oro e argento, che davano assai nel bianco*". L'Amati aggiungeva che l'ambasciatore indossava "*un collare lattucato, e il cappello alla romana, con il quale salutava con viso gratissimo, e rendeva saluti al popolo, che con atti di riverenza l'honorava, com'anche facevano quelli della sua casata*"²⁰².

Il testo era corredato da un'incisione raffigurante Hasekura stante (**FIG. 29**)²⁰³. Nell'immagine tuttavia mancano diversi dettagli citati nel testo, come ad esempio le ricche decorazioni del tessuto, che appare invece in tinta unita. Ciò si spiega con ogni probabilità con il fatto che l'incisione non venne realizzata a partire da un ritratto realizzato per l'occasione, ma è la copia in controparte di un'altra incisione raffigurante un "nobile giapponese" contenuta nel volume di Jean-Jacques Boissard, *Recueil de costumes étrangers*, edito in Francia nel 1581 (**FIG. 29a**)²⁰⁴. Identiche sono

¹⁹⁹ Cfr. G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 59. Sull'ambasceria del 1615, cfr. A. Zambarbieri, *Primi echi europei dell'ambasceria Hasekura-Sotelo*, in *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, a cura di M. Mastrangelo, L. Milasi e S. Romagnoli, 2014, pp. 115-137.

²⁰⁰ F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 6.

²⁰¹ Cfr. *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., II.37, p. 329.

²⁰² Ivi, II.36, p. 326.

²⁰³ L'incisione è stata pubblicata in G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell'editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52: 47.

²⁰⁴ L'incisione è nel f. 56. Tutto il volume di Boissard è consultabile on-line all'indirizzo <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20>

infatti le fattezze dei due uomini ivi raffigurati, così come il loro abbigliamento e persino il foglio di carta piegato che reggono in una mano.



FIG. 29 (a sinistra). Incisione raffigurante Tsunenaga Hasekura, qui chiamato “**PHILIPPVS FRANCISCVS FAXICVRA**”. L’immagine è contenuta nel volume di Scipione Amati, *Historia del Regno di Voxu del Giappone* (1615).

FIG. 29a (a destra). Jean-Jacques Boissard, *Recueil de costumes étrangers*, edito in Francia nel 1581, f. 56. A sinistra è raffigurato un “Nobile giapponese”.

Ben più veritiero, e corrispondente alla descrizione dell’Amati, è il ritratto di Hasekura Tsunenaga eseguito dal pittore Archita Ricci nel 1615 (**FIG. 30**)²⁰⁵. L’ambasciatore vi è rappresentato con indosso l’abito bianco da cerimonia composto da *hakama* e kimono, che è incrociato sul davanti e infilato dentro l’*hakama*. Entrambi sono decorati con spighe di riso. Sotto al kimono si intravede la camicia all’europea con colletto e polsi ornati di pizzo citata dall’Amati (“*un collare lattucato*”), mentre sopra un’ampia giacca aperta, in cui sono ben riconoscibili disegni di daini e code di pavone aperte a ruota (cfr. ancora l’Amati: “[...] *figurato con animali, augelli, e fiori tessuti con seta, oro e argento, che davano assai nel bianco*”). Ai piedi Hasekura indossa dei tradizionali sandali infradito senza tacco, detti *zōri*.

Come ben evidenziato da Francesco Morena²⁰⁶, Hasekura porta, secondo una consuetudine in uso tra i nobili giapponesi, il *daishō*, che era una coppia di spade: una lunga, la *katana*, e una corta, detta *wakizashi*, originariamente portata solo dai samurai. Sull’elsa della lunga spada di destra è ripetuto più volte un decoro a traforo di nove sfere concentriche, che era lo stemma del clan di Date Masamune, il *daimyō* di cui Hasekura era fedele vassallo.

[%22Jean-Jacques%20Boissard%2C%20Recueil%20de%20costumes%20%C3%A9trangers%22%29#resultat-id-1](#), ultima consultazione 18 dicembre 2015.

²⁰⁵ Il dipinto è stato pubblicato nella relativa scheda di catalogo in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., II.36, p. 327.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Tra le immagini fino ad allora realizzate in Italia raffiguranti gli abiti dei giapponesi²⁰⁷, questa è senz'altro la più realistica. Pertanto tale dipinto fu a quell'epoca un importante strumento per la conoscenza dei costumi giapponesi in Italia.



FIG. 30. Archita Ricci, *Ritratto di Hasekura Tsunenaga*, ambasciatore del Giappone, 1615. Olio su tela, cm. 196 x 146, Collezione privata. A destra, particolare del dipinto.

Un altro ritratto di Hasekura è contenuto in un affresco realizzato nello stesso anno da Agostino Tassi nella Sala Regia del Quirinale, dove in primo piano a sinistra è raffigurato Hasekura con indosso lo stesso abito del dipinto di Archita Ricci (sono ben visibili i daini sulla manica destra) e a destra il missionario francescano (**FIG. 31**)²⁰⁸

²⁰⁷ Le precedenti sono, come si è visto, le incisioni contenute nelle due brevi pubblicazioni del 1585 relative all'ambasciata giapponese in visita in Italia nello stesso anno (v. in questo capitolo il paragrafo dedicato all'ambasceria del 1585) e l'incisione raffigurante un "giovane giapponese" nel volume di Cesare Vecellio *Habiti antichi* del 1598 (v. in questo capitolo il paragrafo dedicato all'opera del Vecellio).

²⁰⁸ L'affresco è stato pubblicato in *Di linea e di colore: il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, 2012, p. 237 e in G. Malena, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed il loro lascito nell'editoria e nelle arti*, op. cit., pp. 41-52:49. L'immagine qui riprodotta è reperibile all'indirizzo www.civitavecchia.portmobility.it, ultima consultazione 14 dicembre 2015.



FIG. 31. Agostino Tassi, *I membri dell'ambasceria giapponese a Roma*, 1615. Affresco (part.), Roma, Palazzo del Quirinale, Salone dei Corazzieri, detta anche Sala Regia. In primo piano a sinistra Tsunenaga Hasekura; a destra il francescano Sotelo.

9. LA RELATIONE DEL REGNO DI YEZO DI GEROLAMO DE ANGELIS (1621)

Come accennato alla fine del paragrafo 1.e relativo all'ambasciata giapponese in Italia del 1585, a partire dal 1587 iniziò in Giappone nei confronti dei cristiani un clima di ostilità che si tramutò progressivamente in persecuzione: nel 1597 furono crocifissi ventisei cristiani a Nagasaki²⁰⁹; nel 1613 fu proibita la pratica del cristianesimo²¹⁰ e nel 1614 venne decretato che tutti i missionari dovessero lasciare il Giappone²¹¹. Quest'ultimo provvedimento di fatto annientò il cristianesimo in Giappone²¹².

²⁰⁹ Cfr. G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 57. Sull'ostilità nei confronti dei cristiani in Giappone nel 1597-98 si veda F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., pp. 103-106.

²¹⁰ G. Brancaccio, *Le ambascerie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, op. cit., p. 59. Cfr. anche F. Maraini, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 3-12: 6.

²¹¹ G. Pittau S.I., *Il missionariato cattolico e i grandi missionari bresciani in Giappone*, op. cit., p. 43.

²¹² F. Carletti, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, op. cit., p. 94, nota 15: "F. Saverio era giunto in Giappone il 15 agosto 1549; quando ne riparte, due anni dopo, si possono contare già un migliaio di Cristiani che nel 1582, secondo le stime del Valignano, sono circa 150.000. Ma nel 1587 il Cristianesimo viene proibito e, con le persecuzioni del 1597 e del 1612, viene di fatto annientata la comunità cristiana (che all'inizio del sec. XVII contava oltre 300.000 unità)".

Nel 1614, a seguito dell'editto di espulsione dei missionari, dei 144 presenti allora in Giappone²¹³, si fermarono clandestinamente 47 missionari, di cui 19 gesuiti²¹⁴. Pochissimi altri sacerdoti riuscirono ad entrare di nascosto in Giappone negli anni successivi. Tutti quelli che non furono scoperti e pertanto torturati²¹⁵ o arsi vivi²¹⁶, affrontarono una vita di stenti e gravissimi disagi, come scrissero alcuni missionari nel 1622 in una lettera al papa: "persecutionem magnam patimur, sed sustinemus, habentes finissimam spem"²¹⁷.

In mezzo a tanti travagli, i missionari che in quel periodo stavano in Giappone certo avevano ben altre priorità rispetto a quella di descrivere gli abiti dei giapponesi. Per cui le loro, peraltro rare, relazioni non sono utili ai fini della presente ricerca²¹⁸.

Fa eccezione *La Relatione del Regno di Yezo* scritta nel 1621 dal gesuita siciliano Gerolamo de Angelis, giunto in Giappone nel 1602 e martirizzato a Edo (l'attuale Tokyo) nel 1623²¹⁹. Nella sua attività missionaria si spinse nel Nord del Giappone fino a Yezo (l'attuale Hokkaido), un'isola abitata dagli Ainu e allora "pressoché sconosciuta ai giapponesi stessi"²²⁰. A Yezo il de Angelis scrisse una relazione sulla geografia del luogo e sui suoi abitanti²²¹, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1624²²². Vi descrisse anche gli abiti degli Ainu:

"Gli abiti sia degli uomini che delle donne sono lunghi. La forma di questi vestiti è come quella delle dalmatiche dei diaconi e dei suddiaconi, con molti ricami e decorazioni. E i ricami sono tutti a *fanagruz* (croce a fiore), alcune grandi altre piccole. Ed è vero che le maniche dei vestiti non sono aperte come la dalmatiche, ma chiuse. E sono chiuse anche lateralmente, e i vestiti non sono così stretti come le dalmatiche ma molto larghi. Il materiale dei vestiti è seta per alcuni, *momen* (cotone) per gli altri, e

²¹³ *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, op.cit., p. 43.

²¹⁴ J.F. Schütte, *Il primo annuncio della fede cristiana in Giappone*, op. cit., p. 337. Negli anni successivi il loro numero diminuì, fino al 1644, quando non si registrò più alcuna presenza. Cfr. A. Tollini, *I missionari italiani in Giappone nei secoli XVI, XVII e XVIII*, op.cit., pp. 147-168:162.

²¹⁵ J.F. Schütte, *Il primo annuncio della fede cristiana in Giappone*, op. cit., p. 338.

²¹⁶ Nel 1622, 55 cristiani europei e giapponesi furono martirizzati a Nagasaki. Cfr. *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, op. cit., pp. 44-45. Nel 1626 nove gesuiti furono arsi vivi a Nagasaki. Cfr. A. Zambarbieri, *Al tramonto del secolo cristiano in Giappone: un rapporto del gesuita G.B. Zola*, in *Europa e America nella storia della civiltà. Studi in onore di Aldo Stella*, a cura di P. Pecorari, 2003, pp. 267-298:267.

²¹⁷ Cit. in A. Zambarbieri, *Al tramonto del secolo cristiano in Giappone: un rapporto del gesuita G.B. Zola*, op. cit., p. 280 e nota 37 p. 280.

²¹⁸ La maggior parte di queste relazioni si soffermano infatti sui patimenti fisici e morali sopportati dai missionari in Giappone. Si consideri ad esempio una relazione scritta nel 1623 dal gesuita bresciano Giovanni Battista Zola (martirizzato a Nagasaki nel 1626) e pubblicata in A. Zambarbieri, *Al tramonto del secolo cristiano in Giappone: un rapporto del gesuita G.B. Zola*, op. cit., pp. 267-298.

²¹⁹ Sul De Angelis v. A. Tollini, *I missionari italiani in Giappone nei secoli XVI, XVII e XVIII*, op. cit., pp. 159-160; Gerolamo De Angelis disegna Ezo, in A. Boscaro in *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, 2008, doc. n. 11, pp. 141-146.

²²⁰ A. Tollini, *I missionari italiani in Giappone nei secoli XVI, XVII e XVIII*, op. cit., p. 159.

²²¹ Ivi, p. 228: "Parlerò dei nativi della terra di Yezo dei quali dico che sono uomini robusti e di buona statura e di solito sono più alti di corporatura dei Giapponesi [...]. questi, in genere, sono più bianchi dei Giapponesi, hanno barbe lunghissime che a volte giungono a metà del ventre. Non hanno brutta faccia, e sono ben proporzionati nel corpo e buona apparenza. [...]".

²²² A. Tamburello, *La cartografia italiana e l'insularità dell'Hokkaido. Le prime conoscenze europee degli Ainu attraverso l'opera di Girolamo De Angelis*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, 2003, I, pp. 33-34:33. La sua relazione è stata recentemente ripubblicata (tradotta in italiano dal portoghese) in A. Boscaro in *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, 2008, doc. n. 11, pp. 222-234.

anche se sono di *momen* hanno i loro ricami. Chiesi la ragione per cui c'erano tante croci sui vestiti. Dissero che era segno che tutti loro erano gente *ririxis* (maestosa) e avendo poi chiesto perché avevano preso la croce come segno di essere *ririxis* e non un altro segno, dissero di non sapere la causa di ciò. Sia gli uomini che le donne sotto le vesti portano dei calzoni. E a volte, quando è caldo e vengono a Munçumay, non usano calzoni. Le donne appendono al collo al posto di catene d'oro delle perle di vetro di vari colori, e come fibbia un pezzo d'argento con *forimono* [*horimono*, intagli] grande come uno specchio del Giappone. I capelli delle donne non sono lunghi come quelli delle donne di altri regni, ma proprio come *caburos* [*kaburō*, capelli tagliati e tenuti sciolti] del Giappone. Le donne si tingono le labbra di colore azzurro, e sui polsi si dipingono anche cinque o sei cerchi dello stesso colore” .

Come si deduce dalla descrizione del de Angelis, la peculiarità etnografica degli Ainu si rispecchiava anche nel loro abbigliamento. Infatti uomini e donne indossavano lunghe e ampie vesti aperte sul davanti come il *kosode*, ma decorate con singolari motivi a croce. Tali caratteristiche si sono mantenute nel corso dei secoli, come possiamo vedere in due esemplari di vesti degli Ainu del XIX e dell'inizio del XX secolo conservate presso il The Japan Folk Crafts Museum di Tokyo (FIG. 32)²²³ .



FIG. 32 A sinistra, veste Ainu con ricami, XIX secolo. A destra, veste Ainu con ricami, XIX-XX secolo. Entrambe sono conservate presso il The Japan Folk Crafts Museum di Tokyo.

²²³ Le due fotografie sono reperibili all'indirizzo <http://www.mingeikan.or.jp/english/exhibition/special/201304.html>, ultima consultazione 21 dicembre 2015.

CAPITOLO II

LA CHIUSURA DEL GIAPPONE AI PAESI STRANIERI (1639-1853) E I PRIMI INFLUSSI GIAPPONESI SULLA MODA ITALIANA

1. IL CONTESTO STORICO E LE PUBBLICAZIONI IN ITALIA SUI COSTUMI GIAPPONESI

Come è stato ricordato nel capitolo precedente, dalla fine del XVI secolo la fede cristiana venne sempre più osteggiata in Giappone, in quanto “percepita come un pericolo politico e ideologico”¹.

Parallelamente, lo shogunato emanò una serie di ordinanze finalizzate a isolare il Giappone dai paesi stranieri². Secondo lo storico Paolo Beonio-Brocchieri, il motivo principale di tale scelta va cercato nel fatto che la classe politica e militare giapponese aveva intuito, “con eccezionale anticipo rispetto agli altri reggitori asiatici, il carattere espansionista e colonizzatore delle presenza europea”³. Con la quarta ordinanza di isolamento del 1639, che vietava l’ingresso delle navi portoghesi in Giappone, iniziava la cosiddetta era *sakoku*, che letteralmente significa “paese incatenato”, ovvero “paese chiuso”⁴.

Durante gli oltre due secoli dell’era *sakoku* il Giappone non rimase tuttavia completamente isolato dal resto del mondo, dal momento che dal 1641 una colonia sorvegliata di olandesi, seppur confinata a Dejima, poté continuare i traffici commerciali con il Giappone⁵. Inoltre ad un esiguo numero di commercianti cinesi fu permesso di condurre la propria attività in un quartiere di Nagasaki, “che divenne l’unico porto del Giappone autorizzato da Edo a svolgere limitate attività commerciali con l’estero”⁶.

La restrizione dei contatti con l’estero si protrasse fino al 1853, quando gli Stati Uniti costrinsero il Giappone a riavviare le relazioni diplomatiche e commerciali con l’Occidente, come vedremo nel capitolo successivo.

¹ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, 2006, p. 104.

² Già nel 1624 era stato vietato alle navi spagnole l’accesso in territorio giapponese. Con la prima ordinanza di isolamento del 1633, furono limitati i traffici di navi giapponesi verso l’estero, con l’eccezione di alcuni bastimenti in possesso di permessi speciali dello shogunato; inoltre ai giapponesi fu vietato di emigrare o di rimpatriare (v. T. Iannello, *Shogun, komojin e rangakusha. Le Compagnie delle Indie e l’apertura del Giappone alla tecnologia occidentale nei secoli 17-18*, 2012, pp. 67-70). La seconda ordinanza di isolamento del 1634 ribadì la proibizione per i giapponesi di recarsi all’estero; inoltre furono pesantemente limitati i traffici commerciali (Ivi, p. 70). La terza ordinanza di isolamento del 1635 ribadì perentoriamente le norme emanate nel 1633, senza eccezioni (Ivi, pp. 70-72).

³ P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, 1996, p. 77.

⁴ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, 2006, p. 104.

⁵ Dejima era un isolotto artificiale collegato a Nagasaki con un ponte. Il trattamento privilegiato riservato agli olandesi dipendeva dal fatto che, essendo essi calvinisti, non avevano dimostrato alcuna mira spirituale sul Giappone e pertanto la loro presenza non era considerata ideologicamente pericolosa.

⁶ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 104

La chiusura del Giappone ai paesi stranieri comportò ovviamente una limitazione alla circolazione di merci e di notizie provenienti dal Paese del Sol Levante. Di conseguenza anche le pubblicazioni sul Giappone edite in Italia durante l'era *sakoku* utilizzarono perlopiù fonti anteriori al 1639.

Ad esempio il già citato storico gesuita Daniello Bartoli, che nel 1660 pubblicò il volume sul Giappone nell'ambito del più ampio progetto della *Storia della Compagnia di Gesù*, si rifecce soprattutto alle lettere scritte dai suoi compagni gesuiti prima della cacciata definitiva dei missionari dal Giappone⁷ e non fornì degli abiti giapponesi informazioni più aggiornate rispetto alle fonti tardo-cinquecentesche, come ad esempio la *Relationi* scritta dal Gualtieri nel 1586 e citata nel capitolo precedente⁸.

Anche l'artista veneziano Giovanni Grevembroch, quando nel 1754 stese il manoscritto (corredato da acquerelli) dal titolo *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, nel rappresentare gli abiti dei giapponesi di fatto imitò l'incisione contenuta nel volume del Vecellio del 1598⁹ (**FIG. 1**). Ma l'inattualità della sua raffigurazione era giustificata dal fatto che il Grevembroch inserì l'immagine del "giovane giapponese" per rievocare l'arrivo a Venezia della delegazione giapponese nel 1585¹⁰.

⁷ D. Bartoli, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù. L'Asia descritta dal P. Daniello Bartoli*, op. cit., Cfr. nel capitolo I il paragrafo 4 su "Francesco Saverio e gli scritti dei Gesuiti sul Giappone".

⁸ Cfr. a tal proposito nel primo capitolo il paragrafo 5 su "La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)".

⁹ Il manoscritto del Grevembroch, in quattro volumi, è conservato al Museo Correr di Venezia. Nel 1981 la sua opera è stata riprodotta dall'editore Luciano Filippi di Venezia. Per la rappresentazione dei costumi giapponesi nell'opera del Vecellio cfr. nel capitolo I il paragrafo 7 su "Il "Giovane Giapponese" raffigurato nel volume di Cesare Vecellio *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo* (1598)".

¹⁰ Ecco di seguito la trascrizione del testo del Grevembroch, riportata in *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., n. 40, pp. 91-92: "Giovane giapponese. Ai tempi che siede sopra il trono della Repubblica Veneta Nicolò da Ponte, giunsero nella magnifica nostra città alcuni Principi Giapponesi, e fecero un solennissimo ingresso nell'Eccellentissimo Collegio sì memorabile che fu dipinto in un quadro da Pietro Ricchi, conservato da padri della Compagnia di Gesù, per la relatione che essi hanno a vantaggio della cattolica Religione con quel lontano Regno. Fatalità volse che poi qui caddero infermi, alla cui cura le fu mandato dal Doge stesso il proprio Medico, Giovanni Guglielmo Cattaneo, Filosofo insigne, per il che risanati lo crearono Marchese, e gli diedero un generoso emolumento. Anche del 1652 pervenne in Venezia un giovane nobile della China, e col mezzo del padre Michele Bocchin Gesuita polacco si presentò alla Signoria, e consegnate lettere credenziali di Pan Achilleo, Ministro Primario del loro Re, fu dal Consiglio di Pregadi congedato con doni di vesti e di altre preziose gentilezze, come scrive il Cavaliere e Procuratore Gio: Battista Nani nella Storia al Libro V°. In quei Paesi portano un busto e bragoni larghi di seta, così bella, e bianca, che assomiglia alla carta; Queste sono miniate vagamente di diversi colori, con fogliami ed uccelli. Di sopra accostumano una Zimarra a guisa di Velluto ad opera, e si cingono la scimitarra, ed il pugnale, quali veggonsi nella Sala delle Armi del Consiglio di Dieci. Al venerando, ed esemplarissimo Padre Dionisio Orrigo Nobile Milanese della Compagnia di Gesù, esistente nella Casa professa di Venezia, cogliamo il vantaggio di consacrare sì bella raccordanza". Per un approfondimento sulla descrizione e la raffigurazione del "giovane giapponese" contenuta nel manoscritto di Grevembroch cfr. *La scoperta e il suo doppio*, op. cit., n. 40, pp. 91-92.



FIG. 1. A destra: “Giovane giapponese” raffigurato nel manoscritto del 1754 di Giovanni Grevembroch, *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*. Venezia, Museo Correr. Il “Giovane giapponese” è evidentemente ispirato all’incisione raffigurante un “Giovane giapponese”, contenuta nel volume di Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo* del 1598 (a sinistra).

Nel caso invece della monumentale opera *Il costume antico e moderno o storia del governo, milizia, religione, arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dott. Giulio Ferrario*, pubblicata tra il 1815 e il 1834 dall'erudito milanese Giulio Ferrario, a proposito dell'abbigliamento giapponese sono presenti dei veri e propri anacronismi¹¹. Ciò si spiega con il fatto che il Ferrario non aveva accesso a notizie recenti sul Giappone, ma dovette affidarsi a pubblicazioni più antiche. Un esempio delle inesattezze presenti nel suo saggio riguarda la notizia della presunta abitudine delle donne giapponesi di uscire di casa con il capo velato: “Uscendo di casa si involgono in un velo senza del quale non si veggono mai da alcuno, fuorchè da quelli della famiglia”¹². È vero che le giapponesi nascondevano il loro volto agli estranei, soprattutto quando si trovavano in pubblico, ma tale

¹¹ Su Giulio Ferrario e la sua opera v. P.F. Fumagalli, *La Cina descritta in Milano da Giulio Ferrario*, in *Asiatica Ambrosiana. Saggi e ricerche di cultura religioni e società dell'Asia*, 2009, pp. 115-122.

¹² G. Ferrario, *Il costume antico e moderno o storia del governo, milizia, religione, arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dott. Giulio Ferrario*, vol. V, *Asia: Cina, Corea, Giappone*, n. 39, 1815, p. 422.

usanza, nata intorno al X secolo, progressivamente scemò a partire dal XVII secolo ed era scomparsa negli anni in cui il Ferrario scriveva la sua opera¹³.

Il testo del Ferrario era corredato da un'incisione a colori, dove è raffigurata in secondo piano una giapponese che incede con la testa e il busto coperti da una sorta di ombrello chiuso, sostenuto da un inserviente alle sue spalle (FIG. 2b).

Tale immagine è stata desunta con ogni probabilità da un'illustrazione molto simile contenuta nel volume di Arnoldus Montanus *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies vers les Empereurs du Japon*, pubblicato ad Amsterdam nel 1680 e dedicato a quanto si sapeva allora del Giappone¹⁴ (FIG. 2a).



FIG. 2a, a sinistra. Incisione contenuta nell'opera di Arnoldus Montanus *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes Orientales...*, 1680, p. 54. In secondo piano a sinistra una donna giapponese incede con il capo e il busto nascosti da una sorta di ombrello chiuso, retto da un inserviente. FIG. 2b, a destra. Immagine contenuta nell'opera di Giulio Ferrario, *Il costume antico e moderno ...*, vol. V, *Asia: Cina, Corea, Giappone*, 1815, tav. 87. Sullo sfondo una donna cammina con un copricapo molto simile a quello raffigurato nell'incisione 2a.

¹³ Sull'inizio dell'usanza delle donne giapponesi di coprirsi il volto cfr. Y. Masuda, 日本女性の顔隠しの始まりと被, [ovvero *L'inizio dell'abitudine delle donne giapponesi di coprire il proprio volto, e il katsugi*], in 花嫁はなぜ顔を隠すのか [ovvero *Perché la sposa si copre il volto?*], a cura di Y. Masuda, 2010, pp. 1-43. Sulla progressiva scomparsa di quest'usanza cfr. T. Umetani, *Donne con capo coperto o velato nell'età moderna*, in *Perché la sposa si copre il volto?*, op. cit., pp. 44-99:72

¹⁴ A. Montanus, *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies vers les Empereurs du Japon*, 1680, p. 54. Il volume in francese è la traduzione dell'originale olandese del 1669 *Gedenkwaerdige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan*.

Non risulta che siano mai esistiti in Giappone siffatti copricapi femminili. È possibile tuttavia che il copricapo raffigurato nell'opera del Ferrario, già presente nel volume del Montanus, sia un tentativo maldestro di rappresentare l'*ichime-gasa*, che era una sorta di cappello a tesa larga, dal quale pendeva un lungo pezzo di stoffa, talvolta di canapa, il *mushi-no tareginu*, che copriva il corpo grossomodo fino al ginocchio (**FIG. 3**). L'*ichime-gasa* venne indossato dalle nobildonne giapponesi tra l'XI secolo e l'epoca Azuchi-Momoyama (1568-1598)¹⁵.

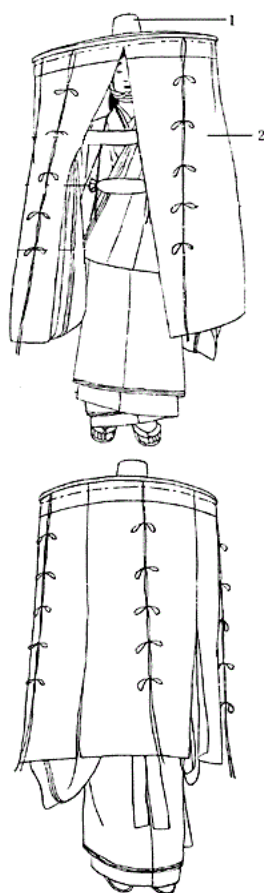


FIG. 3. Esempio di *ichimegasa* con *mushi-no tareginu* ¹⁶.

¹⁵ Cfr. Y. Masuda, *L'inizio dell'abitudine delle donne giapponesi coprire il proprio volto*, op. cit., p. 6 e T. Umetami, *Donne con capo coperto o velato nell'età moderna*, op. cit., p. 72.

¹⁶ Il disegno e la relativa didascalia sono tratti dal sito del Costume Museum di Kyoto (<http://www.iz2.or.jp/english/fukusyoku/busou/index.htm>, ultima consultazione 10 novembre 2015): "Woman of the upper class in *tsubo-shozoku* (=travel outfit) with *mushi-no tareginu* (= a hemp veiled sedge hat)" (trad: "donna altolocata con indosso il *tsubo-shozoku* (completo da viaggio) con *mushi-no tareginu* (cappello di carice con velo di canapa)").

2. NON SOLO CHINOISERIES: INFLUSSI GIAPPONESI NELLA MODA E NEI TESSUTI BIZARRES

Come si è accennato all'inizio del paragrafo precedente, l'isolamento in cui si rinchiuse il Giappone a partire dal 1639 non fu totale, poiché a un limitato numero di mercanti olandesi e cinesi venne concesso di continuare la loro attività a Nagasaki.

Proprio i mercanti olandesi, con la Compagnia olandese delle Indie Orientali, svolsero un ruolo chiave nella continuità dei rapporti commerciali e culturali tra il Giappone e l'Europa¹⁷. Infatti i prodotti giapponesi da loro importati, che erano soprattutto porcellane, lacche e *kosode*, riscosero un certo successo non solo in Olanda, ma anche in altri paesi europei tra cui l'Italia¹⁸.

I *kosode* giunsero in Olanda dalla metà del Seicento sia in quanto merce da vendere¹⁹, sia come doni da parte dello *shogun* Tsunayoshi e di alti funzionari imperiali giapponesi ad alcuni esponenti della Compagnia olandese delle Indie Orientali²⁰. Tali ampi kimono in seta furono molto apprezzati per la loro comodità dagli olandesi, che li chiamarono *Japonse Rocken*, cioè “vesti da camera giapponesi”²¹ (FIG. 4). I *Japonse Rocken* venivano indossati da tutti i membri della famiglia, ma soprattutto dagli uomini come veste da camera, come possiamo vedere in un *Ritratto di nobiluomo* realizzato nel 1680 dal pittore olandese Caspar Netscher²² (FIG. 5).

Dall'Olanda la moda si diffuse in Europa. La domanda di *Japonse Rocken* crebbe a tal punto che la Compagnia Olandese delle Indie Orientali ne fece fabbricare delle imitazioni nella regione indiana del Coromandel, famosa all'epoca per la qualità dei suoi tessuti²³. Per questo motivo i *Japonse Rocken* furono chiamati in Francia *indienne* (poiché venivano dall'India) e in Inghilterra *banyan* (il termine significava “mercante indiano”)²⁴.

¹⁷ Sull'inizio delle importazioni olandesi cfr. *The Early European Trade with Japan*, in J. Ayers, O. Impey, J.V.G. Mallet, *Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 6 luglio – 4 novembre 1990), 1990, pp. 70-71. La presenza degli olandesi permise ai giapponesi di continuare a ricevere notizie su quanto accadeva in Europa. Come ha ricordato la storica Marie Conte-Helm, in *The Japanese and Europe. Economic and Cultural Encounters*. 2012 [1a ed. 1996], p. 9: “the Japanese of this period collected all manner of European curiosities imported via the Dutch, from watches to scientific instruments to views of European cities”. In campo artistico, venne introdotta in quegli anni in Giappone la prospettiva lineare, che ebbe un certo impatto sugli artisti nipponici.

¹⁸ Sull'importazione di porcellane giapponesi in Europa e sul loro influsso sulla produzione europea e italiana cfr. J.V.G. Mallet, *European Ceramics and the Influence of Japan*, in J. Ayers, O. Impey, J.V.G. Mallet, *Porcelain for Palaces*. op. cit., pp. 35-55.

¹⁹ S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, in *Seta potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, a cura di R. Orsi Landini, 2006, pp. 83-108:86 e S. Miller, *Europe Looks East: Ceramics and Silk, 1680-1710*, in *A taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, edited by A. Jolly, 2007, pp. 155-173:163.

²⁰ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., pp. 28-55: 36.

²¹ *Ibidem*. Cfr. anche S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 90.

²² S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 90.

²³ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., p. 36. Cfr. anche M. Bellezza Rosina, *La diffusione del tessuto stampato nell'abbigliamento maschile e femminile. Da fenomeno d'élite a prodotto di massa*, in *Storia della moda*, a cura di R. Varese e G. Butazzi, 1995, pp. 193-238: 223. Tre vesti da camera originarie della costa del Coromandel sono state studiate in P. Gorguet-Ballesteros, *Inde, Japan, Europe: croisement de cultures à travers trois robes de chambre de la première moitié du XVIII siècle*, in *Japonisme & mode*, op. cit., pp. 131-135.

²⁴ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., p. 36.

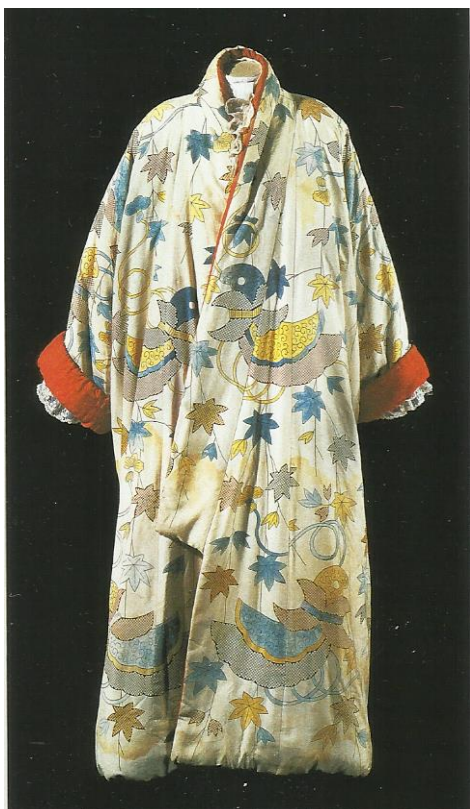


FIG. 4. *Japonse Rock*, XVIII secolo. L'Aia, Nederlands Kostuummuseum²⁵



FIG. 5. Caspar Netscher, *Ritratto di nobiluomo* con indosso un *Japonse Rock*, 1680²⁶. Chicago, The Art Institute.

²⁵ La veste è stata pubblicata in *Kimonos art déco. Tradition et modernité dans le Japon de la première moitié du XXe siècle*, op. cit., p. 51.

²⁶ Il dipinto è stato pubblicato in S. Miller, *Disegni bizzarri per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., n. 58, p. 85.



FIG. 6. Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, *Ritratto del Conte Giovan Battista Vailetti*, olio su tela, 1720 circa. Venezia, Gallerie dell'Accademia²⁷. A destra, particolare.

Anche l'Italia venne raggiunta dalla moda dei *Japonse Rocken*, che nel nostro Paese venivano chiamati più prosaicamente “robba da camera”²⁸. La loro diffusione è attestata nel *Ritratto del conte Giovanni Battista Vailetti*, eseguito dal pittore bergamasco Vittore Ghislandi detto fra' Galgario nel 1710-1720, dove il conte indossa una veste da camera confezionata con una seta *bizarre* verde databile al 1700 circa²⁹. (**FIG.6**).

Come ha ricordato la storica della ceramica e del tessuto Susan Miller, in Italia alla fine del Seicento, a Venezia e a Firenze, si potevano ancora ammirare i *kosode* originali – oggi perduti – portati in dono dall'ambasceria giapponese in visita in Italia nel 1585³⁰.

Inoltre la presenza a Venezia di una comunità di mercanti fiamminghi, che avevano stretti contatti anche con la città di Amsterdam, garantiva il facile reperimento dei *Japonse Rocken* che circolavano nella città olandese³¹.

²⁷ Il ritratto è stato pubblicato in *Fra' Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di F. Rossi, 2003, n. V.7, p. 183. Il dipinto è stato pubblicato anche in N. Rothstein, *Silk Deigns of the Eighteenth Century in the Collection of The Victoria and Albert Museum, London, with a Complete Catalogue*, 1990, p. 97, a proposito delle sete *bizarres* del XVIII secolo.

²⁸ G. Butazzi, *Incanto e immaginazione per nuove regole vestimentarie: esotismo e moda tra Sei e Settecento*, in *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 1998) a cura di R. Orsi Landini, 1998, pp. 35-44: 38.

²⁹ S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 90. Come si leggerà tra poco in questo stesso paragrafo, le sete “bizarres” erano tessuti dove disegni astratti erano associati motivi botanici e architettonici, con accostamenti percepiti nel corso del XX secolo come ‘bizzarri’, da cui appunto il nome “bizarres”.

³⁰ S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 90. Per l'elenco dei doni cfr. in questa tesi nel capitolo I, il paragrafo 5 relativo a “La prima ambasciata giapponese in Italia (1585)”.

Sempre secondo la studiosa americana, la circolazione di *kosode* in Europa fu determinante non solo per la comparsa dei *Japonse Rocken*, ma anche della *mantua*, a suo parere nata a Venezia intorno al 1680³². Essa era in origine una sopravveste in cui il corpetto e la sopragonna venivano tagliati dalla stessa pezza di stoffa e costituivano un corpo unico. La *mantua* era aperta davanti e drappeggiata sui fianchi in modo da lasciare in vista le sottovesti³³ (FIG. 7).



FIG. 7. “*Dame de Qualité en deshabilité d’Esté*”, acquerello, 1695. Firenze, Museo Stibbert. La signora indossa una *mantua* gialla dall’interno rosso, con l’orlo sollevato e drappeggiato all’indietro³⁴.

Per la sua ampiezza e comodità, La *mantua* può essere considerata una sorta di versione femminile del *banyan*, sebbene la comparsa successiva di elaborati drappeggi e di passamanerie l’abbiano fatta percepire come un abito appartenente alla tradizione della moda europea (FIG. 8).

A differenza di quanto sostenuto dalla Miller, secondo la storica del costume Roberta Orsi Landini le origini della *mantua* vanno cercate piuttosto nei costumi islamici. Infatti la frequente presenza di alamari ma soprattutto la pratica di sollevare l’orlo inferiore della *mantua* drappeggiandolo all’indietro sarebbe desunta dagli abiti turchi³⁵ (FIG. 9).

³¹ *Ibidem*.

³² Ma la storia del costume Roberta Orsi Landini ipotizza piuttosto la comparsa della *mantua* nelle corti di Francia e d’Inghilterra. Cfr. R. Orsi Landini, *Exotic Influences on European Fashion, 1680-1720*, in *A taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, edited by A. Jolly, 2007, pp. 197-209: 197.

³³ Ivi, p. 197.

³⁴ L’acquerello è stato pubblicato ivi, p. 198, n. 121.

³⁵ R. Orsi Landini, *Exotic Influences on European Fashion, 1680-1720*, op. cit., pp. 206 e 207.



FIG. 8. Mantua in seta blu ricamata, con corpino e sottoveste, realizzata in Italia intorno al 1700. Los Angeles County Museum of Art³⁶.



FIG. 9. Peyk (corriere del sultano durante l'impero ottomano) con indosso una sopravveste dall'orlo sollevato in modo da mostrare la sottoveste. Acquerello di artista tedesco, secondo quarto del XVI secolo. Firenze, Museo Stibbert.³⁷

³⁶ Le due fotografie della *mantua* sono reperibili all'indirizzo [https://en.wikipedia.org/wiki/Mantua_\(clothing\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mantua_(clothing)), ultima consultazione 10 dicembre 2015 e nel sito del Los Angeles County Museum of Art <http://collections.lacma.org/node/170609>, ultima consultazione 3 gennaio 2016.

Le teorie delle due studiose sono accomunate dall'aver individuato nell'influenza dei costumi orientali un elemento decisivo per il rinnovamento dell'abbigliamento europeo nel corso del XVII secolo³⁸.

Già in occasione della mostra del 1998 *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, la Orsi Landini aveva mirabilmente dimostrato come a partire dal XV secolo la moda europea - i cui abiti erano una sorta di corazza permanente rigida e scomoda, alla quale si dovevano adattare i corpi degli uomini e delle donne (il "corpo per l'abito") - ha guardato con sempre maggiore interesse all'abito islamico del Vicino Oriente, in quanto caratterizzato da linee morbide e rispettoso delle forme del corpo (un "abito per il corpo", appunto)³⁹.

Ma nel corso dei secoli in Europa sono state apprezzate le linee fluide degli abiti anche di altri paesi asiatici, dall'India alla Cina, fino al Giappone.

Sin dal 1585, il gesuita portoghese Luís Froís, recatosi in Giappone per evangelizzarlo, ne aveva descritto le ampie vesti: "I nostri vestiti sono modellati, stretti e aderenti al corpo; quelli dei giapponesi sono così larghi che, con facilità e senza pudore, si svestono completamente dall'alto, togliendosi semplicemente la loro cintura"⁴⁰.

Se da un lato veniva riconosciuta la salubrità dei morbidi abiti esotici, dall'altro la loro mancanza di struttura era spesso condannata come un segno di mollezza morale e di lascivia: "Soft cloathes [*sic*] introduce soft mindes", scrisse a tal proposito un gentiluomo inglese nel 1631⁴¹.

Il messaggio potenzialmente eversivo insito nella scelta di indossare abiti esotici, che alludevano a mondi 'altri' e ad altri stili di vita, venne temperato con l'abitudine di presentarli come un frivolo fenomeno della moda, per sua natura mutevole e pertanto inconsistente⁴². Con lo stesso intento l'abbigliamento esotico venne relegato perlopiù nell'ambito domestico: così successe ai *Japone Rocken* e, alla fine del XIX secolo, ai kimono usati dalle signore italiane e francesi come eleganti vesti da camera.

Sia le vesti da camera maschili ispirate ai *kosode*, sia le *mantue*, furono spesso realizzate tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII secolo con delle stoffe *bizarres*, che erano tessuti serici, perlopiù broccati, con disegni dall'andamento ondulante diagonale in cui forme astratte erano associate a costruzioni architettoniche e motivi botanici, con accostamenti sempre nuovi e 'bizzarri'⁴³.

Le sete *bizarres*, di cui non è ancora stata stabilita la patria d'origine, furono prodotte in Italia, Francia e Spagna soprattutto fra il 1690 e il 1710⁴⁴. Fino a qualche anno fa la bibliografia

³⁷ L'acquerello è stato pubblicato ivi, p. 206.

³⁸ Ivi, p.198.

³⁹ R. Orsi Landini, *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito*, in *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 1998-1999) a cura di R. Orsi Landini, 1998, pp. 12-28: 20.

⁴⁰ *Traité de Luís Froís, S.J. 1585*, Paris, Chandeigne, 1994, p. 45, cit. in M. Belfanti, *Civiltà della moda*, 2008, p. 148.

⁴¹ R. Brathwait, *The English Gentlewoman*, 1631, cit. R. Orsi Landini, *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito*, op. cit., p. 172, nota 14.

⁴² Cfr. R. Orsi Landini, *Exotic Influences on European Fashion, 1680-1720*, op. cit., p. 202.

⁴³ La definizione di *bizarre* per questo tipo di tessuti è stata formulata da V. Slomann nel suo saggio *Bizarre Designs Silk. Trade and Tradition*, 1953.

⁴⁴ D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, 1974, p. 28 e S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 83.

sull'argomento è stata concorde nel riconoscervi la presenza di influssi esotici di diversa provenienza, tra cui quelli indiani, con una prevalenza di quelli cinesi⁴⁵.

In effetti, dalla fine del XVII secolo la Cina riscosse in Europa un successo sempre maggiore e venne idealizzata come “paradiso di saggezza, libertà e sapienza”⁴⁶. Lo storico Hough Honour, nel suo saggio *L'arte della cineseria*, ha dimostrato l'importanza delle influenze cinesi nella temperie culturale europea del Settecento⁴⁷. Anche l'Italia venne attraversata dal gusto per le cineserie, come attestano soprattutto le decorazioni d'interni (si pensi alla Stanza Cinese decorata nel 1757 da Gian Domenico Tiepolo nella foresteria della Villa Valmarana a Vicenza⁴⁸), alcune opere letterarie⁴⁹, le ceramiche e i tessuti del XVIII secolo⁵⁰.

Ma recentemente Susan Miller ha inconfutabilmente dimostrato la presenza di influssi anche giapponesi nei tessuti *bizarres*, dove “la combinazione fra verticalità e disposizione in diagonale [...] può essere la traduzione della stessa combinazione presente nei disegni di *kosode*”⁵¹. Si consideri ad esempio un tessuto *bizarre* in damasco broccato, realizzato a Venezia nell'ultimo quarto del XVII secolo, dove motivi floreali di piccole e medie dimensioni “trovano collocazione in una composizione impostata su due diversi livelli: quello delle linee verticali e quello soprastante spezzato delle linee a zig-zag”⁵². Se i fiori e le foglie richiamano, secondo la Miller, stilemi presenti nelle ceramiche ottomane del XVI secolo, “il disegno a zig zag a scalini ricorda invece decisamente un motivo giapponese”⁵³, come dimostra il confronto con alcuni tessuti giapponesi del XVI secolo⁵⁴ (**FIG. 10**).

⁴⁵ Cfr. D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, op. cit., p. 28 e C. Buss, *Seta oro e argento. Le sete operate del XVIII secolo*, 1994, p. 54. Nel 1990 N. Rothstein, nel suo saggio *Silk Designs of the Eighteenth Century...*, op. cit., pp. 37-38 ha accennato alla presenza di *japonaiseries* nei tessuti *bizarres* disegnati dall'artista inglese James Leman.

⁴⁶ G. Butazzi, *Incanto e immaginazione per nuove regole vestimentarie: esotismo e moda tra Sei e Settecento*, op. cit., p. 39.

⁴⁷ Cfr. H. Honour, *L'arte della cineseria. Immagine del Catai*, 1963 [ed. or. *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, 1961].

⁴⁸ Cfr. F. Morena, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, 2009, pp. 123-125.

⁴⁹ Si pensi alla *Turandot*, fiaba teatrale scritta da Carlo Gozzi nel 1762. La *Turandot* sarebbe poi stata musicata da Giacomo Puccini. Come opera lirica debuttò al Teatro alla Scala di Milano nel 1926

⁵⁰ Cfr. F. Morena, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, 2009.

⁵¹ S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 99. V. anche S. Miller, *Europe Looks East: Ceramics and Silk, 1680-1710*, op. cit., pp. 155-173.

⁵² S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 100, n. 75.

⁵³ Ivi, p. 107.

⁵⁴ Oltre al tessuto qui sotto riprodotto cfr. un altro tessuto di un costume del teatro Nō della fine del secolo XVI con analogo disegno zigzagante associato a motivi botanici, pubblicato in S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, op. cit., p. 101, n. 76.

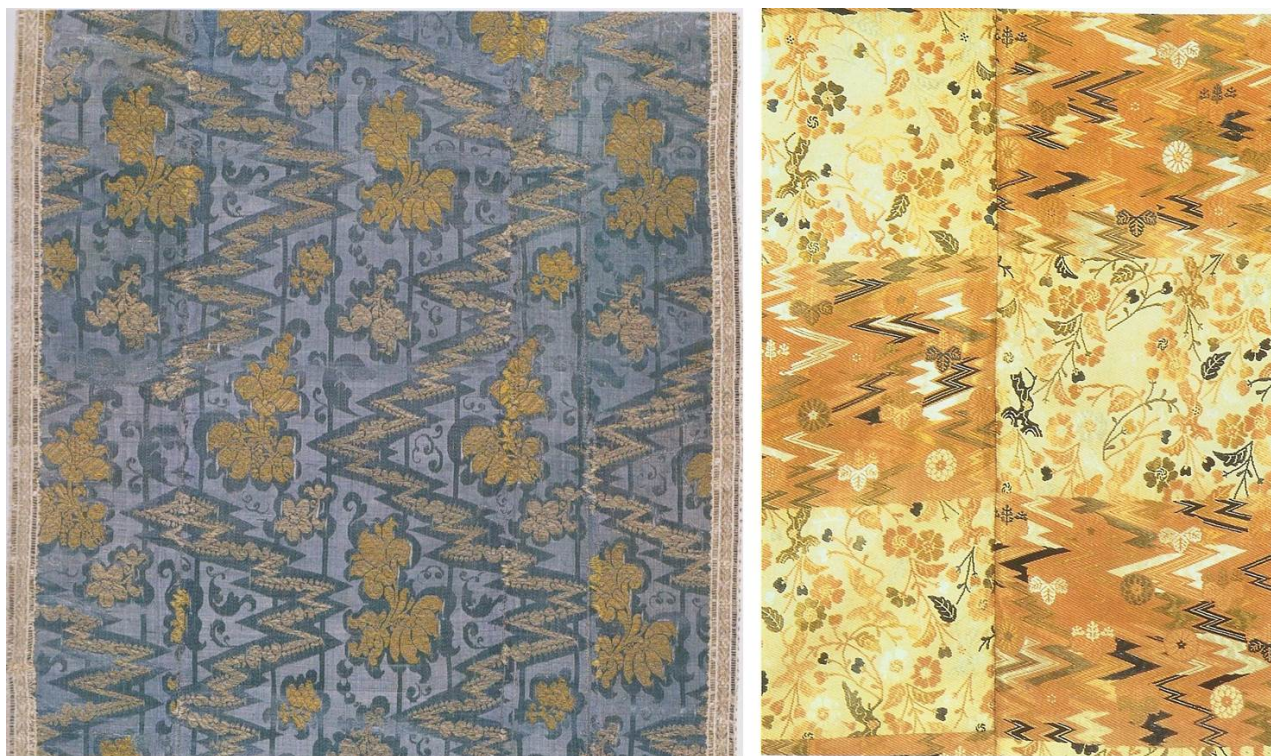


FIG. 10. A sinistra, tessuto *bizarre* in damasco broccato, realizzato a Venezia nell'ultimo quarto del XVII secolo. Venezia, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume, Palazzo Mocenigo⁵⁵. A destra, tessuto broccato giapponese per un costume del teatro Noh, fine sec. XVI. Tokyo, Tokyo National Museum⁵⁶.

In conclusione possiamo affermare che, nonostante il Giappone avesse interrotto quasi completamente i rapporti con i paesi stranieri per oltre due secoli, durante quel lungo periodo continuarono a circolare in Europa – grazie all'attività della Compagnia olandese delle Indie Orientali – manufatti giapponesi che comprendevano anche *kosode*. La forme e le stoffe di tali *kosode* influenzarono alcuni indumenti e tessuti italiani, dove influssi giapponesi si intrecciarono con influenze cinesi e medio-orientali. La compresenza di altri influssi orientali, accanto a quelli giapponesi, è sintomatica di una percezione ancora vaga del Paese del Sol Levante e più in generale dell'Oriente, tanto che ai più non era ben chiara la distinzione tra Cina, Siam e India e Giappone⁵⁷. Questa confusione e il conseguente *pot-pourri* di influenze continuò nei secoli successivi durante il fenomeno del giapponismo italiano tardo-ottocentesco e proseguì, come vedremo nei capitoli V e VI, fino a tutto il XX secolo.

⁵⁵ Il tessuto è stato pubblicato ivi, p. 100, n. 75 e in S. Miller, *Europe Looks East: Ceramics and Silk, 1680-1710*, op. cit., p. 159.

⁵⁶ Il tessuto è stato pubblicato in S. Miller, *Europe Looks East: Ceramics and Silk, 1680-1710*, op. cit., p. 160.

⁵⁷ Cfr. H. Honour, *L'arte della cineseria. Immagine del Catai*, op. cit., p. 246.

CAPITOLO III

IL GIAPPONISMO NELLA MODA ITALIANA (1859-1926)

1. LE RELAZIONI COMMERCIALI, DIPLOMATICHE E CULTURALI TRA ITALIA E GIAPPONE

Il ruolo importante dei “semai” nella ripresa delle relazioni tra Italia e Giappone

Nel 1853 una squadra di quattro navi statunitensi, agli ordini del commodoro Perry, fece il suo ingresso nelle acque giapponesi, latrice di una lettera del presidente americano Fillmore allo *shōgun*. La missiva conteneva la richiesta dell’instaurazione di rapporti diplomatici e della riapertura di alcuni porti giapponesi¹. Gli Stati Uniti consideravano infatti il Giappone un nodo nevralgico nell’espansione dei loro traffici commerciali.

La classe politica giapponese fu inizialmente propensa a difendere le proprie scelte isolazionistiche ma, resasi conto dell’indubbia superiorità militare degli Stati Uniti – che avevano intenzionalmente schierato le loro navi irte di cannoni –², in breve optò invece per la riapertura del Giappone, nel timore che il mantenimento del *sakoku* potesse minacciare l’indipendenza del Giappone³.

L’anno successivo le richieste degli americani furono parzialmente ratificate con il ‘Trattato di Kanagawa’ che “segnò l’inizio dello sfaldamento della politica del *sakoku*, proiettando il Giappone verso una progressiva, rapida e completa riapertura (*kaikoku*) al mondo esterno”⁴. Nel 1858 il *kaikoku* proseguì con la stipula del ‘Trattato di amicizia e di Commercio’ con gli Stati Uniti, cui seguirono analoghi trattati con Olanda, Russia, Gran Bretagna e Francia⁵.

Anche l’Italia, nel 1866, sottoscrisse con il Giappone il primo ‘Trattato di Commercio e Amicizia’. Lo firmò a Yokohama Vittorio Arminjon, comandante della corvetta *Magenta*, su incarico del ministro degli esteri italiano Visconti Venosta⁶.

L’ufficializzazione delle relazioni commerciali tra Italia e Giappone era stata sollecitata da alcuni imprenditori italiani che si erano recati in Giappone sin dal 1859⁷. La tempestiva presenza italiana in Giappone, a soli quattro anni dalla riapertura delle sue frontiere, si spiega con il fatto che in Italia, nel 1854, si era diffusa la pebrina, una malattia epidemica proveniente dalla Francia che, causando la morte del baco da seta, aveva provocato danni gravissimi alla produzione serica

¹ P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 95.

² Cfr. H. Honour, *L’arte della cineseria. Immagine del Catai*, op. cit., p. 247.

³ Cfr. F. Gatti, *La fabbrica dei samurai*, 2000, p. 12.

⁴ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 131. Cfr. anche Cfr. H. Honour, *L’arte della cineseria. Immagine del Catai*, op. cit., p. 247.

⁵ Tali trattati furono definiti “inequali” dai giapponesi, poiché contenevano clausole che ponevano il Giappone in una condizione di subalternità rispetto alla controparte occidentale. Cfr. *idem*, pp. 133-134.

⁶ Cfr. A. Tamburello, *L’apertura delle relazioni ufficiali*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 85-87:85.

⁷ Ivi, p. 85. Ma secondo lo storico Claudio Zanier i primi italiani connessi al mondo della seta ad aver concretamente operato in Giappone dovrebbero essere giunti in quel Paese nel 1861-62. Cfr. C. Zanier, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante. Setaioli italiani in Giappone dal 1863 al 1880*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 89-104: 102, nota 24.

italiana, fino ad allora molto fiorente soprattutto in Lombardia⁸. Pertanto si era reso necessario il reperimento di uova di baco da seta (il cosiddetto seme-bachi) in aree non contaminate dalla pebrina. Poiché l'epidemia si diffondeva a macchia d'olio, allevatori e imprenditori furono costretti a spingersi sempre più lontano alla ricerca di uova di baco da seta sane⁹. Per queste ragioni i commercianti italiani di seme-bachi, allora chiamati "semmai", giunsero fino in Giappone, dove avevano saputo dai colleghi francesi che vi era la possibilità di acquistare seme-bachi di ottima qualità a basso costo¹⁰.

Ma il governo giapponese rendeva difficile l'attività mercantile ai sudditi dei Paesi che non avevano stipulato un regolare trattato di commercio. Ciò spiega l'insistenza con cui i semmai chiesero al governo italiano la stipula del trattato.

Si stima che tra il 1863 e il 1880, che fu il periodo di massima importazione di seme-bachi dal Giappone in Italia, il numero dei semmai italiani attivi ogni anno a Yokohama oscillò tra un minimo di dodici persone e un massimo di oltre quaranta¹¹. Molti di loro vi ritornavano ogni anno, poiché i bachi, una volta giunti in Italia, nel giro di un anno si ammalavano, rendendo necessarie nuove massicce importazioni¹².

L'attività commerciale dei semmai in Giappone ebbe importanti risvolti culturali. Essi infatti contribuirono ad un sostanziale miglioramento della conoscenza del Giappone in Italia sia mediante i resoconti dei loro viaggi, sia attraverso l'importazione di oggetti giapponesi in Italia, che comprendevano anche tessuti e abiti.

Mentre la maggior parte delle memorie scritte dai semmai a proposito dei loro soggiorni in Giappone è costituita da scritture private, destinate perlopiù ai familiari¹³, altre invece furono pubblicate con intento divulgativo. È il caso di due volumi scritti dal semaio piemontese Pietro Savio e contenenti le relazioni di due spedizioni da lui effettuate (nel 1869 e nel 1874) nelle zone sericole interne del Giappone¹⁴. Le due opere riscossero successo non solo fra gli interessati all'allevamento del baco da seta, ma anche fra chi cominciava ad appassionarsi al Giappone. Contenevano infatti diverse incisioni che illustravano alcuni aspetti della vita in Giappone, compreso l'abbigliamento¹⁵ (**FIG. 1**).

⁸ Cfr. C. Zanier, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante...*, op. cit., p. 89.

⁹ Ivi, p. 90.

¹⁰ Sull'attività dei semmai in Giappone cfr. C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*. "interpretare e comunicare senza tradurre", 2006. Cfr. anche R. Ugolini, *I rapporti tra Italia e Giappone nell'età Meiji*, in *Lo stato liberale italiano e l'età Meiji*, 1987, pp. 131-173: 132-134.

¹¹ C. Zanier, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante...*, op. cit., p. 93.

¹² Ivi, p. 90.

¹³ Cfr. ad esempio il diario scritto dal semaio bresciano Pompeo Mazzocchi (1829-1915), recentemente pubblicato per la prima volta: *Il diario di Pompeo Mazzocchi (1829-1915)*, a cura di C. Zanier, 2003.

¹⁴ Su Pietro Savio cfr. T. Ciapparoni La Rocca, *Pietro Savio*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, p. 108 e C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, op. cit., pp. 383-386. Il primo libro, pubblicato nel 1870 e intitolato *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno dell'anno 1869 da sua eccellenza il Conte De la Tour*, era la relazione di un viaggio che il Savio aveva compiuto nelle zone sericole interne del Giappone insieme all'ambasciatore italiano in Giappone De la Tour. Il secondo libro, pubblicato nel 1875, si intitolava *Il Giappone al giorno d'oggi. Viaggio nell'isola e nei centri sericoli eseguito nell'anno 1874 da Pietro Savio* ed era il resoconto di una spedizione compiuta nel 1874 dal Savio in altri distretti sericoli interni del Giappone.

¹⁵ T. Ciapparoni La Rocca, *Pietro Savio*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, p. 108.



FIG. 1. “Intrecciatrici di cartoni di seta”. L’illustrazione venne pubblicata nel volume di Pietro Savio *La prima spedizione italiana nell’interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno dell’anno 1869 da sua eccellenza il Conte De la Tour del 1870*¹⁶

A *latere* rispetto alla loro principale occupazione, molti semai si cimentarono anche nell’attività di import-export, nel senso che importarono in Giappone prodotti alimentari italiani quali vino, pasta e formaggi, ed esportarono da quel Paese oggetti d’arte che furono molto apprezzati in Italia. Tali oggetti, definiti allora genericamente “curiosità”, comprendevano lacche, avori, porcellane, bronzi, dipinti e paraventi, ma anche capi d’abbigliamento e accessori quali ventagli e foulards¹⁷.

Quest’ultima informazione è quantomai interessante ai fini della presente ricerca, perché ci informa dell’arrivo in Italia di vestiti e accessori provenienti direttamente dal Giappone.

Ad esempio il semai bresciano Pompeo Mazzocchi (1829-1915), che in Giappone si recò ben 15 volte tra il 1864 e il 1880¹⁸, da quel Paese portò con sé almeno un kimono per sua moglie. Lo dimostra il ritratto su carta realizzato da un artista giapponese e desunto da una fotografia scattata in Italia. Vi è raffigurata la moglie del Mazzocchi con indosso un elegante completo costituito da un kimono verde chiaro fermato da un’alta *obi* verde scuro, la cui tonalità è ripresa dalla sopravveste decorata con motivi floreali e con un orlo (*fuki*) rosso¹⁹ (**FIG. 2**).

¹⁶ L’incisione è stata riprodotta in C. Zanier, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante...*, op. cit., p. 91.

¹⁷ C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, op. cit., pp. 248-254.

¹⁸ C. Zanier, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante...*, op. cit., p. 99.

¹⁹ Ivi, p. 250.



FIG. 2. Atelier Yauchi-sha di Yokohama. Ritratto di Vittoria Almici Mazzocchi, moglie del semai Pompeo Mazzocchi, con indosso un completo giapponese, 1880. Fondazione Pompeo e Cesare Mazzocchi, Coccaglio²⁰.

Il Mazzocchi divenne un discreto collezionista di curiosità orientali che raccolse nella propria casa²¹. L'assidua frequentazione con il Giappone, unita ad un crescente interesse per l'arte nipponica, indusse anche altri semai – la maggior parte dei quali apparteneva all'alta borghesia lombarda e possedeva un buon livello di istruzione - a collezionare nelle proprie abitazioni mobili, porcellane e dipinti giapponesi²². Alcune di queste collezioni contenevano oggetti di grande valore e concorsero alla diffusione di un gusto *japonisant* in Italia²³.

²⁰ Il dipinto è stato pubblicato in *Il diario di Pompeo Mazzocchi (1829-1915)*, op. cit., p. 8, n. 3 e (parzialmente) in C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, op. cit., p. 161, fig. 47.

²¹ C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, op. cit., p. 250.

²² Ivi, pp.250-253.

²³ Ivi, p.249

Comunque, per ritornare a Pompeo Mazzocchi, lo storico Claudio Zanier non ha escluso che, oltre a importare sistematicamente oggetti giapponesi per sé, egli abbia acquistato anche per commissione d'altri²⁴.

Nel 1875 tessuti e vestiti giapponesi e cinesi furono importati dal semaio Pietro Bertone di Mondovì “per l'ill.mo guardaroba di S. M. il Re d'Italia”²⁵. Il fatto che per quest'acquisto fosse stata impiegata l'ingente somma di 1.491,60 lire induce a ritenere che gli indumenti non fossero trascurabili né per qualità, né per quantità. In ogni caso, la notizia ci informa dell'interesse della Casa Reale italiana per le stoffe giapponesi, seppur mescolate con quelle cinesi. Tale interesse è confermato anche nel passo di una lettera della regina Margherita, che il 28 dicembre 1884 scriveva alla sua amica veneziana contessa Adriana Marcello Zon: “Ho avuto in dono dal Re uno splendido paravento giapponese (un vero sogno delle Mille e una notte!)”²⁶

Alcuni semai aprirono nelle loro città di origine degli empori dove vendevano “novità giapponesi” quali lacche, mobili, porcellane, foulards, ventagli e forse anche kimono. Così fece ad esempio nel 1874 il semaio Giovanni Locatelli di Lecco²⁷. Certo la comparsa di empori di tal genere contribuì alla conoscenza dei manufatti e dei tessuti giapponesi anche in zone periferiche della nostra penisola.

Le relazioni dei viaggiatori italiani in Giappone nella seconda metà dell'Ottocento

Un ruolo importante in tal senso venne svolto anche da altri viaggiatori italiani, che per svariati motivi si recarono in Giappone nella seconda metà dell'Ottocento²⁸. Dall'Italia partirono infatti in quel periodo non solo missioni imprenditoriali e commerciali, ma anche scientifiche e militari. Comandanti ed equipaggi di queste spedizioni tornavano spesso con diari di viaggio e casse di oggetti che costituivano una nuova e preziosa documentazione sul Giappone²⁹.

La più importante di queste spedizioni fu quella, già citata all'inizio di questo capitolo, della corvetta *Magenta* nel 1866 per l'avvio delle relazioni diplomatiche tra Italia e Giappone³⁰. Sulla *Magenta* erano imbarcati anche i naturalisti Filippo de Filippi (1814-1867) ed Enrico Hillyer

²⁴ Ivi, pp. 249-250.

²⁵ Ivi, p. 252.

²⁶ P. P. Trompeo, *Le vetrine giapponesi*, 1943, p. 175, cit. in M. M. Lamberti, *Giapponeserie dannunziane*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secc. XVIII-XIX*, vol. II, 1985, pp. 295-319: 314, nota 13.

²⁷ C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, op. cit., p. 252.

²⁸ A. Tamburello, *Viaggiatori italiani in Giappone fra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, pp. 105-108.

²⁹ Si consideri ad esempio il diario scritto dal giovane militare Giacomo Bove, il quale partecipò ad una spedizione militare (1872-74) che toccò nel 1873 anche il Giappone. Il diario è stato recentemente trovato e pubblicato dallo storico Paolo Puddin. Cfr. P. Puddin, *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873. Il “Giornale particolare” di Giacomo Bove*, 1998. Vi sono contenute diverse osservazioni che riflettono l'ammirazione del giovane militare italiano per la gentilezza e l'eleganza dei giapponesi. Cfr. ad es. a p. 147: “Io non saprei dipingere tutta l'eleganza di queste donne del popolo nei loro minimi movimenti vi è nei loro tratti dell'espressione dell'affabilità femminile la più semplice [sic]. In qualunque casa si entri si trova sempre la stessa accoglienza, sempre i medesimi sorrisi, sempre la medesima distinzione, io sono veramente stupefatto e direi quasi che le donne giapponesi hanno il diritto di chiamarci barbari. Io non ho veduto una sola rissa, né ho assistito ad una sola disputa in mezzo alla strada, tutti gli uomini si salutano con lunghi inchini, hanno sempre il sorriso sulle labbra, ed anche quando noi vogliamo essere graziosi siamo imbrogliati in confronto di questi giapponesi che lo fanno per istinto. Per essi un uomo che si abbandona alla collera non è più un uomo”.

³⁰ Di ritorno in Italia, il suo capitano Vittorio Arminjon pubblicò nel 1869 il volume *Il Giappone e il viaggio della corvetta Magenta nel 1866*.

Giglioli (1845-1909)³¹. Il De Filippi raccolse durante il viaggio ben dieci casse di “curiosità cinesi e giapponesi” che pervennero a Firenze, al Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, ma che sono andate purtroppo disperse³². Più interessante, ai fini della nostra ricerca, fu la pubblicazione nel 1875 del volume di Enrico Hillyer Giglioli *Viaggio intorno al globo della regia pirocorvetta italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*³³, poiché vi sono contenute, oltre a notazioni di sincera ammirazione per l’urbanità e la pulizia del popolo giapponese³⁴ e alle solite considerazioni sul Giappone come un “paese al contrario” rispetto al nostro³⁵, anche dettagliate descrizioni dell’abbigliamento giapponese – definito dal Giglioli “elegante e igienico” – che certo contribuirono ad un miglioramento della conoscenza dei costumi giapponesi in Italia³⁶.

³¹ R. Gueze, *Fonti archivistiche per la storia delle relazioni italo-giapponesi. Elementi di ricerca*, in *Lo stato liberale italiano e l’età Meiji*, atti del Primo Convegno Italo-Giapponese di Studi Storici (Roma, 23-27 settembre 1985), op. cit., 1987, pp. 191-218: 199.

³² C. Zanier, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, op. cit., p. 253. Si può parzialmente dedurre il contenuto delle casse dal resoconto del viaggio scritto da Enrico Hillyer Giglioli, *Viaggio intorno al globo della regia pirocorvetta italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*, 1875, pp. 394-395: “Le botteghe [giapponesi, n.d.r.] [...] contenevano migliaia e migliaia di oggetti laccati di forma e per usi svariatiissimi; tavole, scrittoi (europei e indigeni), ciotole, tazze, piatti, vassoi, guantiere e scatole [...]; servizi da tavola giapponesi [...]. quasi tutti quegli oggetti erano di qualità detta mediocre, ma sempre bellissimi, anzi molte volte si richiede un minuzioso confronto onde distinguerli dalle lacche più fine. [...] Molti furono gli oggetti di questo genere trasferiti a bordo della *Magenta*”.

³³ E. H. Giglioli, *Viaggio intorno al globo della regia pirocorvetta italiana Magenta*, op. cit. Recentemente R. Tresoldi ne ha pubblicato un’antologia. Cfr. E. H. Giglioli, *Giappone perduto. Viaggio di un italiano nell’ultimo Giappone feudale. Scelta antologica e introduzione di Roberto Tresoldi*, 2013.

³⁴ Si considerino ad esempio i seguenti passaggi: “Come vedremo, ebbimo in seguito mille occasioni di provare la buona indole veramente eccezionale degli abitanti del Nippon, specialmente quando appartengono alle classi della borghesia, e quando non sono per così dire instecchiti dal minuzioso e pedante cerimoniale ufficiale” (E. Hillyer Giglioli, *Viaggio intorno al globo della regia pirocorvetta italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*, op. cit., p. 335); “Quel che ci sorprende, lo ripeto, era dappertutto la grande pulizia; i Giapponesi non entrano mai in casa con le scarpe inzaccerate; le lasciano in apposito sito prima di salire sul pavimento coperto di stuoie” (Ivi, p. 339); “Colla pulizia della casa i giapponesi combinano una scrupolosa nettezza del corpo” (Ivi, p. 340).

³⁵ Ivi, pp. 341-342: “[...] in molte cose il Giappone poteva dirsi il paese dei paradossi e delle anomalie, anche in quelle più usuali e domestiche; per una legge occulta i Giapponesi sembravano tratti, in moltissimi casi, in un senso affatto opposto a quello che noi abbiamo l’abitudine di credere il migliore e il più razionale: essi scrivono dall’alto in basso, da destra a sinistra, in linee perpendicolari invece di orizzontali; i loro libri incominciano ove i nostri hanno fine; le loro serrature [...] erano tutte costruite in modo che si chiudevano girando la chiave da sinistra a destra; in quel paese ho veduto gli adulti e i vecchi far volare gli aquiloni, mentre i ragazzi rimanevano spettatori; il falegname giapponese adopera la sua pialla tirandola verso di sé, ed il sarto cuce in fuori; [...] le signore del Nippon annerivano invece di conservare bianchi i loro denti; e potrei continuare [...]”.

³⁶ Ivi, p. 505. “Poche parole aggiungerò sul vestiario giapponese, che era per così dire basato sopra l’abito nazionale, il *kirimon*, paragonabile a una veste di camera a larghe maniche, che si chiude con una cintola più o meno larga. Il *kirimon* vestiva uomini e donne, fanciulli e vegliardi, ricchi e poveri; variava nella relativa lunghezza e nel materiale (cotone, *asa* o seta), poco nel colore, usualmente azzurro, con righe nere, oppure a quadri o quadretti scuri e chiari; le donne lo portavano assai più lungo; nell’inverno era imbottito con cotone di bambagia di cotone o di seta. [...] Di biancheria poi i Giapponesi non avevano idea; le donne sotto il lungo *kirimon* che strascicava loro dietro, usavano avere una gonnella di crespò rosso. La cintura (*obi*) delle donne era un oggetto sempre di lusso: una larga fascia di seta, broccato o velluto, legata con nodo elegantissimi dietro alla schiena; quel nodo serviva poi di sostegno al bambino portato spesso sul dorso. Le donne usavano fasciare assai stretta la parte del *kirimon* che circondava i lombi e le cosce, e ciò rendeva il loro incasso alquanto imbarazzato [...]. In conclusione l’abito nazionale dei Giapponesi, che data da vari secoli, giacché il Gesuita Ginnaro lo descrive quasi come io lo vidi, era per me elegante ed igienico”. Questo brano è stato pubblicato anche in E.H. Giglioli, *Giappone perduto*. op. cit., pp. 218-219.

Il positivo sviluppo delle relazioni diplomatiche e culturali tra Italia e Giappone (1869-1896)

Il fatto che i semai italiani fossero benvenuti in Giappone, sia per le loro eccellenti competenze tecniche³⁷, sia per l'enorme volume dei loro affari, di gran lunga superiore a quello dei loro colleghi europei³⁸, agevolò senz'altro lo sviluppo positivo delle relazioni diplomatiche tra Italia e Giappone. Ciò è confermato dal fatto che nel 1869 l'ambasciatore italiano in Giappone, conte Vittorio Sallier De la Tour, fu il primo diplomatico occidentale ad essere ricevuto dall'imperatore giapponese per presentare le credenziali, con disappunto dei funzionari americani e francesi³⁹.

Un ulteriore passo in avanti nel consolidamento delle relazioni tra i due Paesi fu rappresentato dalla cosiddetta "Missione Iwakura", che prese il nome da Iwakura Tomomi, l'ambasciatore plenipotenziario che la guidava. Faceva parte della missione una delegazione di alti funzionari del governo giapponese, che viaggiarono per l'Europa tra il 1871 e il 1873 con l'intento di consolidare i rapporti istituzionali con le potenze occidentali e di studiarne i sistemi amministrativi, scolastici e industriali⁴⁰. Nel 1873 la missione Iwakura fece sosta in Italia per quasi un mese. I suoi membri furono impressionati molto favorevolmente sia dalla calda accoglienza a loro riservata da parte delle autorità locali, sia dalla bellezza dell'arte italiana⁴¹.

Secondo lo storico Romano Ugolini, la Missione Iwakura segnò l'inizio del periodo aureo delle relazioni italo-giapponesi, che si sarebbe concluso nel 1896⁴².

In seguito ai resoconti entusiastici sull'Italia da parte della missione Iwakura e in virtù degli eccellenti rapporti diplomatici che legavano in quegli anni l'Italia al Giappone, il governo giapponese - che dal 1868 aveva avviato un programma di progressiva occidentalizzazione di ogni settore della vita politica, economica e culturale del Paese - invitò in Giappone diversi esperti italiani⁴³.

Nel 1875 giunse a Tokyo l'incisore genovese Edoardo Chiossone per dirigere il Nuovo Istituto Poligrafico del Ministero delle Finanze giapponese, impegnato allora nella stampa delle prime banconote⁴⁴. Nel 1876 furono assunti invece alcuni artisti italiani per insegnare presso la Scuola Tecnica di Belle Arti di Tokyo: ad Antonio Fontanesi venne affidata la cattedra di Pittura, allo scultore palermitano Vincenzo Ragusa quella di Scultura e a Vincenzo Cappelletti quella di

³⁷ C. Zanier, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante...*, op. cit., p. 93.

³⁸ Ivi, p. 92: quattro quinti e più del seme-bachi esportato dal Giappone aveva come destinazione finale l'Italia. I semai italiani spesero in Giappone "l'ingente somma di due milioni di dollari" per l'acquisto di uova di baco da seta. Cfr. R. Ugolini, *I rapporti tra Italia e Giappone nell'età Meiji*, op. cit., p. 138.

³⁹ A. Tamburello, *L'apertura delle relazioni ufficiali*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, op. cit., I, p. 86 e R. Ugolini, *I rapporti tra Italia e Giappone nell'età Meiji*, op. cit., p. 138.

⁴⁰ Cfr. a tal proposito *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica (1871-73)*, 1994.

⁴¹ S. Iwakura, *La missione Iwakura e l'arte italiana*, in *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica (1871-73)*, op. cit., pp. 75-83.

⁴² R. Ugolini, *I rapporti tra Italia e Giappone nell'età Meiji*, op. cit., p. 132.

⁴³ Come ha ricordato lo storico P. Beonio-Brocchieri, in seguito alla dichiarazione nel 1868 dell'imperatore Mutsuhito, secondo cui "occorre rafforzare l'edificio dell'impero inseguendo la saggezza in ogni parte del mondo", molti giovani nipponici vennero inviati a studiare nelle università europee e americane, mentre furono chiamati in Giappone esperti provenienti da diversi Paesi occidentali. Per ogni settore, venne individuata la nazione considerata più avanzata, da prendere a modello. Così "ci si rivolse alla Gran Bretagna per l'organizzazione del mondo commerciale e della marina, alla Germania per gran parte della legislazione e delle strutture politiche [...], per le belle arti all'Italia". Cfr. P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 99. Cfr. anche J.P. Lehmann, *The Image of Japan. From Feudal Isolation to World Power, 1850- 1905*, 2011, pp. 31-35.

⁴⁴ Sulla figura di Edoardo Chiossone (Arenzano di Genova, 1833- Tokyo, 1898) cfr. V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, 1907 e D. Failla, *Edoardo Chiossone. Un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, 1995.

Architettura⁴⁵. La gran quantità di manufatti artistici che Chiossone e Ragusa fecero arrivare in Italia dal Giappone contribuì anch'essa al miglioramento della conoscenza della cultura e dell'arte giapponese nel nostro Paese⁴⁶.

Il progressivo allentamento delle relazioni commerciali e diplomatiche tra Italia e Giappone (1897- 1929)

Durante gli anni Novanta dell'Ottocento gli scambi commerciali tra Italia e Giappone diminuirono notevolmente, sia perché era scomparsa la malattia del baco da seta che aveva portato gli italiani in Giappone, sia perché "gli Italiani non seppero in seguito variare la domanda e l'offerta di beni, inaridendo un interscambio che aveva fatto presumere larghe possibilità"⁴⁷. La scarsa affidabilità dimostrata da alcuni esportatori italiani, che dopo la prima spedizione avevano inviato in Giappone merce di qualità inferiore⁴⁸; una certa mancanza di spirito di iniziativa e infine l'assenza di una linea di navigazione furono individuate a buon diritto nel 1890 da un italiano che gestiva i traffici con il Giappone come le tre cause principali del deterioramento dei rapporti commerciali con quel Paese⁴⁹.

All'isterilimento dei rapporti commerciali seguì ben presto quello delle relazioni politiche. Infatti la recrudescenza del sentimento anti-straniero in Giappone negli anni Novanta - cui corrispose in Europa quello per il "pericolo giallo", causato dai successi riscossi dal Giappone nelle guerre contro la Cina (1894-1895) e la Russia (1904-05)⁵⁰ -, comportarono un significativo allontanamento tra Italia e Giappone sul piano politico. Il distacco fu acuito dagli esiti diversi delle guerre espansionistiche avviate dalle due nazioni: mentre infatti le vittorie del Giappone contro la Cina e la Russia lo facevano assurgere al rango di grande potenza, le sconfitte (1895-96) e i modesti risultati delle campagne d'Africa collocavano il nostro Paese nel novero degli stati di secondo piano⁵¹.

Dopo il 1895-96 i rapporti commerciali e diplomatici furono pressoché inesistenti fino a tutti gli anni Venti⁵².

Dal punto di vista culturale, invece, il reciproco apprezzamento tra le due nazioni proseguì anche all'inizio del Novecento e rimase inalterato almeno fino agli anni Dieci⁵³. Basti pensare che la prima rappresentazione del dramma *Madama Butterfly*, che venne musicato da Giacomo Puccini e che può essere considerato una delle più importanti espressioni del giapponismo italiano, risale al 1904.

⁴⁵ L. Granieri, *La figura di Antonio Fontanesi nella rivoluzione culturale dell'era Meiji*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, I, 2003, pp. 109-112.

⁴⁶ In Giappone Chiossone collezionò un gran numero di stampe, tessuti e altri manufatti, che diedero origine al Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova, inaugurato nel 1905. Invece i molti manufatti artistici giapponesi che il Ragusa portò con sé al suo rientro in Italia sono confluiti nella collezione del Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma.

⁴⁷ R. Ugolini, *I rapporti tra Italia e Giappone nell'età Meiji*, op. cit., p. 141.

⁴⁸ *Ibidem*: nel 1890 l'Italia importava dal Giappone perlopiù seta greggia, riso, antimonio, porcellana e terracotta, mentre esportava grani di corallo, burro, chinino e polvere da sparo.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 141-142.

⁵⁰ Cfr. J.P. Lehmann, *The Image of Japan*, op. cit., pp. 143-180: 149.

⁵¹ *Ivi*, p. 142.

⁵² *Ivi*, p. 147.

⁵³ *Ibidem*.

2. IL GIAPPONISMO IN EUROPA E IN ITALIA

Cenni sul giapponismo

Una conseguenza immediata della riapertura del Giappone alle relazioni internazionali nella metà dell'Ottocento fu lo spiccato interesse dimostrato in Europa e in Italia per la cultura e l'arte giapponesi, tanto che nel 1872 il critico d'arte francese Philippe Burty coniò il neologismo "japonisme" – tradotto in italiano con il termine "giapponismo" – per designare la nuova e dilagante passione per il Giappone.

Come ha sottolineato lo storico dell'arte Giovanni Peternolli, a differenza della cineseria, "il giapponismo ha inciso a livello sia formale sia contenutistico sui più svariati settori artistici, dalla pittura, alla grafica, dalla ceramica alla lavorazione dei metalli, della lacca, dei tessuti, dall'arredamento all'architettura e al giardinaggio"⁵⁴.

Le Esposizioni Internazionali dell'epoca svolsero un ruolo importante nella diffusione della conoscenza della cultura giapponese. Enorme successo riscossero infatti le sezioni giapponesi delle Esposizioni Internazionali di Londra (nel 1862), Parigi (nel 1867, 1878 e 1900)⁵⁵, Venezia (nel 1897)⁵⁶ e Torino (nel 1902)⁵⁷.

Diversi artisti francesi e inglesi furono influenzati dall'arte giapponese⁵⁸. Forse il dipinto che meglio rappresenta la nuova moda per il Giappone in Francia è la tela di Claude Monet *La giapponese* (1876), in cui il pittore ritrasse la moglie con indosso un vivace *okaidori*⁵⁹ rosso, su uno sfondo di ventagli giapponesi (**FIG. 3**).

⁵⁴ G. Peternolli, *Appunti sul giapponismo*, in *Riflessi del Sol Levante. Arte xilografica giapponese dei secc. XVIII-XX. Per celebrare i dieci anni di attività del Centro Studi d'Arte Estremo Orientale di Bologna*, catalogo della mostra a cura di G. Peternolli e E. Kondo (Bologna, Pinacoteca Nazionale, novembre 1998 - gennaio 1999), 1998, pp. 36-41: 33.

⁵⁵ Si consideri ad esempio l'allarmata constatazione di Victor de Luynes, autore di un rapporto sull'esposizione Universale di Parigi del 1878: "Giapponismo! Attrazione dell'epoca, pazzia sregolata che tutto ha invaso, tutto dominato, tutto disorganizzato nella nostra arte, nella nostra moda, nei nostri gusti e persino nella nostra ragione". Cfr. de Luynes, *Rapport sur la céramique*, Paris, 1882, p. 103, cit. in G. Peternolli, *Appunti sul giapponismo*, op. cit., p. 37.

⁵⁶ Nel 1897 la seconda Esposizione Internazionale della città di Venezia fece conoscere al pubblico italiano sia l'arte giapponese antica, sia quella contemporanea (cfr. I. Mononi, *L'orientamento di gusto attraverso le Biennali*, 1957, pp. 41-43). L'antica venne rappresentata dalla raccolta del mercante d'arte Ernst Seeger, mentre la contemporanea da "una piccola collezione di modernissime opere giapponesi" selezionata dalla "Società degli Artisti Giapponesi" (Cfr. V. Pica, *L'arte decorativa all'esposizione di Torino del 1902*, 1903, p. 287). Ad esse si affiancarono, tre mesi dopo l'inaugurazione della mostra, una sessantina di dipinti su seta acquistati in Giappone dal conte bresciano Fé d'Ostiani (cfr. M.M. Lamberti, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, in "Bollettino d'Arte", Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1987, LXXII, serie VI, n. 46, nov.-dic. 1987, pp. 69-78: 74; E. Kondo, *Pitture giapponesi a Brescia: vicende della collezione Fé d'Ostiani e di alcune opere appartenute a Mussolini*, in "Bollettino d'Arte", Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, luglio - ottobre 1991, pp. 177-192). Sulla presenza dell'arte giapponese all'esposizione di Venezia del 1897 cfr. anche M. Ishii, *Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali nella seconda metà dell'Ottocento*, 2004, pp. 75-116.

⁵⁷ In quell'occasione, nella sezione giapponese, furono esposti: porcellane, vasi in ceramica e in bronzo, vasi e scatole in rame smaltato (cloisonné), ventagli degli artisti ventagliatori di Kyoto, paraventi, quadri ricamati, lacche, cestelli e panieri, tappeti, stuoie, stampe ed incisioni. Cfr. M. Fagioli, *La presenza del Giappone all'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino 1902*, 1994, pp. 369-371 e M. Picone Petrusa, *1902. Torino. Prima Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna*, in M. Picone Petrusa, M. R. Pessolano, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861 - 1911*, 1988, pp. 108-113.

⁵⁸ Cfr. H. Honour, *L'arte della cineseria. Immagine del Catai*, op. cit., pp. 248-263 e S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., pp. 23-73.

⁵⁹ Ovvero un soprabito giapponese per cerimonia.



FIG. 3. Claude Monet, *La giapponese*, 1876. Boston, Museum of Fine Arts.

Nel 1884 lo scrittore francese Edmond De Goncourt scrisse nel suo *Journal* che “[..] tutto l’impressionismo [...] è dovuto alla contemplazione e all’imitazione delle stampe luminose del Giappone”⁶⁰. Analogamente Vincent Van Gogh, il quale aveva scoperto l’arte nipponica proprio a Parigi nel 1886, giunse a dichiarare: “La mia opera intera si basa per così dire sul Giappone”⁶¹. Un riferimento sarcastico alla ‘nippomania’ che imperversava in Francia, si trova nella pièce *Francillon* scritta nel 1887 da Alexandre Dumas figlio, ove si dice che “tutto è giapponese, oggi”⁶².

Tratti principali del giapponismo italiano

Anche in Italia molti intellettuali registrarono la diffusa moda per il Giappone, che si affermò nel nostro Paese intorno agli anni Ottanta dell’Ottocento, raggiunse il suo acme in concomitanza con la guerra russo-giapponese del 1904-5 e scemò progressivamente fino a scomparire durante gli anni Venti⁶³.

⁶⁰ Cit. in G. Peternolli, *Appunti sul giapponismo*, op. cit., p. 32.

⁶¹ F. Erpel, *Vincent van Gogh, Sämtliche Briefe*, vol. IV, 1965, pp. 94-95, cit. in S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente – Europa: Contatti nell’arte del XIX e XX secolo*, 1989, p. 9.

⁶² “«Signorina, gradirei la ricetta dell’insalata che abbiamo mangiato stasera. Mi dicono che sia una vostra creazione». «L’insalata giapponese?». «È giapponese?». «Io la chiamo così». «Perché?». «Per darle un nome: tutto è giapponese, oggi». Cit. in H. Honour, *L’arte della cineseria. Immagine del Catai*, op. cit., p. 244.

⁶³ Cfr. quanto scritto da M. H. Cantone nell’articolo *Le estreme orientali. Il nudo al Giappone* comparso su “La scena illustrata”, XLIX, n. 1, 1 gennaio 1913, p. 22: “Siamo ben lungi dal tempo in cui Pierre Loti [...] si faceva un nome con la pubblicazione di [...] *Madame Chrisanthème* e *Japoneries d’Automne*. Oh quanto allora il Giappone era lontano da

Il letterato e filosofo Rodolfo Giani, in un articolo comparso nel 1896 sulla rivista “Emporium”, scrisse che in Italia

“Adesso il Giappone, dopo le vittorie strepitose sulla Cina, è diventato di moda, e in letteratura già da un decennio il pubblico legge avido di curiosità i delicati romanzi di Pierre Loti, e i gingilli giapponesi da assai tempo ornano e ingombrano i salotti delle signore, e perfino i più comuni prodotti dell’industria giapponese, i ventagli, gli ombrellini etc. corrono per le mani del popolino, e non più le imitazioni, ma vera merce dell’Impero del Sole, tanto il costo ne è diventato tenue, dopo l’apertura dei mercati dell’Estremo Oriente”⁶⁴.

Persino i detrattori della moda giapponese in Italia non poterono fare a meno di riconoscerne l’ampia diffusione. E’ il caso, per esempio, di Ugo Ojetti, che nel criticare l’entusiasmo per l’esotismo estremo-orientale, ne diventò un attento cronista, quando scrisse, nel 1910:

“Fu un delirio: illustrazioni di libri, manifesti murali, testate di giornali, copertine di romanzi, mode femminili, decorazioni di intere sale, tutto parve uscir dai ventagli e dai paraventi e dalle false lacche dei bazar giapponesi di Napoli e di Roma. E pittori di ventagli, spesso come il Dalbono squisiti di brio, sorsero in ogni angolo d’Italia, schiavi del Giappone in nome della libertà”⁶⁵.

In effetti, a differenza di quanto era avvenuto nel Settecento, quando le *chinoiseries* erano rimaste chiuse nelle stanze di un mondo aristocratico e appartato, il giapponismo conobbe sia le manifestazioni elitarie degli studi condotti da un ristretto numero di specialisti⁶⁶, sia una fruizione più popolare attraverso le esposizioni internazionali, le rappresentazioni teatrali e la diffusione delle “giapponeserie”, che erano oggetti di origine giapponese o anche imitazioni di scarso valore⁶⁷.

Il fenomeno del giapponismo italiano, relegato fino agli anni Novanta del secolo scorso ad una manifestazione culturale di poco conto importata dalla Francia⁶⁸, è stato recentemente rivalutato in occasione della mostra *Giapponismo*, svoltasi a Firenze nel 2012⁶⁹.

In ambito artistico, diversi pittori italiani recepirono gli aspetti tematici e formali dell’arte giapponese⁷⁰. Fra tutti spicca Giuseppe De Nittis (1846-1884)⁷¹ che, dopo essersi trasferito in Francia, collezionò oggetti giapponesi, tra cui *fukusa* e *kakemono*⁷².

noi!. [...] Veramente, allora, il Giappone si avvolgeva nella luce stessa ed unica di tutto l’Estremo Oriente. Era per noi il regno del lontano, del nostalgico [...]. Noi non facevamo distinzioni. E, pur facendo differire geograficamente la Cina dal Giappone, li avvolgevamo nella stessa sensazione di sogno. [...] Poi fu l’esposizione universale di Parigi. E le distinzioni si presentarono con nettezza, si precizarono. [...] Bruscamente il Giappone perdette il suo mistero d’idolo lontano, avvolto nella seta magica e smagliante del sole...La guerra russo-giapponese ce lo rese familiare [...]. Pure, manco a dirlo, il Giappone ci resta sconosciuto, al pari dell’Africa, la Sfinge nera: il Giappone ci resta lontano e ignoto, come una Sfinge bionda”.

⁶⁴ R. Giani, *I grandi letterati contemporanei: i Goncourt*, “Emporium”, vol. III, n. 1, gennaio 1896, p. 18.

⁶⁵ U. Ojetti, *Francesco Paolo Michetti*, in “Emporium”, n. 192, 1910, p. 414, cit. in M.M. Lamberti, *Giapponeserie dannunziane*, op. cit., p. 305.

⁶⁶ Tra gli eruditi che promossero la diffusione della cultura nipponica in Italia spicca Vittorio Pica, autore nel 1894 del volume *L’arte dell’estremo oriente*. La divulgazione dell’arte giapponese venne sostenuta anche dalla raffinata rivista “Emporium”, fondata nel 1895.

⁶⁷ G. Mori, *Impressionismo, Van Gogh e il Giappone*, Dossier Art n. 149, 1999, p. 15. Cfr. anche F. Arzeni, *L’immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, 1987, p. 29. Cfr. Honour, *L’arte della cineseria. Immagine del Catai*, op. cit., p. 245: “il Giappone venne ad esercitare sulle arti maggiori e minori d’Europa un’influenza molto più profonda e più vitale di quanto avesse mai fatto la Cina”.

⁶⁸ R. Monti, *Appunti per un equivoco*, in *Frammenti dall’effimero. Stampe giapponesi dal VII al XX secolo*, 1981, pp. 25-28; M. M. Lamberti, *Ambivalenze della divulgazione dell’arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, op. cit., pp. 69-78.

⁶⁹ *Giapponismo. Suggestioni dell’Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 3 Aprile – 1 luglio 2012), a cura di V. Farinella e F. Morena, 2012.

Oltre alla pittura e alle arti grafiche, l'arte e l'estetica giapponese influenzarono anche altri ambiti della vita culturale italiana quali la ceramica, l'arredamento, il teatro e persino la floricultura⁷³.

Forse la più nota espressione del giaponismo italiano è il dramma "Madama Butterfly", ambientato in Giappone e musicato da Giacomo Puccini, che esordì al Teatro alla Scala di Milano nel 1904. Prima di Puccini, già altri compositori italiani si erano cimentati con soggetti giapponesi. Ad esempio Pietro Mascagni aveva composto nel 1898 le musiche per l'*Iris* - dal nome della fanciulla giapponese protagonista del dramma -, dove tuttavia il Giappone "è sostanzialmente una terra di fantasia, un paese di sogno inventato"⁷⁴. Puccini invece era mosso da un forte intento mimetico e voleva rappresentare, come affermò egli stesso, un "Giappone vero, non *Iris*", facendo riferimento ai risultati a suo giudizio deludenti ottenuti dal Mascagni⁷⁵. Pertanto si documentò meticolosamente sulle musiche originali giapponesi, che introdusse in abbondanza nella partitura⁷⁶. Analogamente al lavoro svolto dal compositore, anche Giuseppe Palanti, il pittore milanese incaricato di disegnare i costumi per la prima rappresentazione di *Madama Butterfly*, studiò in modo approfondito le fogge vestimentarie nipponiche. Ciò è evidente nei 73 figurini dove il Palanti dipinse i costumi per tutti i personaggi della tragedia e dove, in diversi casi, riprodusse fedelmente il contemporaneo abbigliamento giapponese⁷⁷.

Ad esempio, per i costumi di due uomini del coro, il Palanti si ispirò ad un'incisione contenuta nel volume del già citato semaio Pietro Savio *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno dell'anno 1869 da sua eccellenza il Conte De la Tour* del 1870 (FIG. 4)

⁷⁰ Sul giaponismo nell'arte italiana cfr. anche R. Boglione, *Il japonisme in Italia 1860-1900 – Parte prima*, in "Il Giappone", XXXVIII, [1998], 2000, pp. 85-113; R. Boglione, *Il japonisme in Italia – Parte seconda 1900-1930*, in "Il Giappone", XXXIX, [1999], 2001, pp. 15-47.

⁷¹ Sul giaponismo nell'opera del De Nittis cfr. M. Moscatiello, *Le japonisme de Giuseppe De Nittis. Un peintre italien en France à la fin du 19 siècle*, 2011.

⁷² Il *fukusa* era un pezzo di stoffa usato nella cerimonia del tè e per avvolgere i regali, mentre il *kakemono* era un rotolo verticale contenente un dipinto o una calligrafia, che veniva appeso alla parete.

⁷³ Cfr. L. Dimitrio, *Postille sulla nascita del giaponismo in Italia (I)*, in "Quaderni asiatici", n. 67, 2004, pp. 27-56; L. Dimitrio, *Postille sulla nascita del giaponismo in Italia (II)*, in "Quaderni asiatici", n. 68, 2004, pp. 9-52 e la sezione sul giaponismo italiano del volume *Riflessi. Incontri ad arte tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Milano Museo Pime, 2009), 2009, pp. 100-147.

⁷⁴ *Dizionario dell'opera*, a cura di P. Galli, 1996, p. 647.

⁷⁵ L'affermazione esprimeva l'intenzione, da parte di Puccini, di superare la debole mimesi esotica raggiunta a suo parere dal Mascagni nel dramma *Iris*. Cfr. A. Groos, *Da Sada Yacco a Cio-Cio-San: il teatro musicale giapponese e Madama Butterfly*, in *Madama Butterfly*, programma di sala, Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2001, p. 89.

⁷⁶ Sulla presenza di melodie giapponesi nella partitura di *Madama Butterfly* cfr. M. Carner, *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, 1985, pp. 13-36; M. Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, 1995, pp. 216-223 e A. Groos, *Da Sada Yacco a Cio-Cio-San: il teatro musicale giapponese e Madama Butterfly*, op. cit., pp. 89-109.

⁷⁷ Cfr. L. Dimitrio, *I figurini di Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di Madama Butterfly*, in "Quaderni asiatici", n. 68, 2004, pp. 53-86. Sono andati perduti invece i costumi della prima rappresentazione.



FIG. 4. A sinistra e a destra: due figurini disegnati da Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di *Madama Butterfly*, 1904 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Al centro, l'incisione a cui il Palanti si è ispirato, raffigurante due “Interpreti giapponesi” e pubblicata nel volume di Pietro Savio *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno dell'anno 1869 da sua eccellenza il Conte De la Tour*, pubblicato a Milano nel 1870.

Nei costumi delle donne il Palanti introdusse motivi decorativi ricorrenti nei tessuti giapponesi, come crisantemi (figurino n. 1 per *Madama Butterfly*, dove l'*obi* è decorata con disegni di crisantemi gialli **FIG. 5.a**) e ventagli (figurino n. 28 per “Donna del coro”, **FIG. 5.b**)⁷⁸.

Quindi come già era successo nel Settecento per le cineserie - quando il teatro aveva rappresentato “un tramite importante per il passaggio di tracce del gusto esotico al gusto vestimentario europeo”⁷⁹ – anche durante il giapponismo il teatro costituì un significativo canale di accesso alla conoscenza dei costumi originali giapponesi in Italia.

⁷⁸ Cfr. *Riflessi. Incontri ad arte tra Oriente e Occidente*, op. cit., pp. 132-133.

⁷⁹ G. Butazzì, *Incanto e immaginazione per nuove regole vestimentarie: esotismo e moda tra Sei e Settecento*, op. cit., p. 40.



FIGG. 5.a e 5.b. Giuseppe Palanti, figurini per i costumi della prima rappresentazione di *Madama Butterfly*, 1904 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). A sinistra, figurino n. 1 con costume per *Madama Butterfly*; a destra figurino n. 28 con costume per una corista.

A riprova della capillare moda per il Giappone, si ricorda che nel 1896 il “Corriere della sera” promosse la propria campagna di abbonamenti con un manifesto raffigurante una giapponese con indosso un *okaidori* (un soprabito da cerimonia per kimono) accanto a degli iris, che sono un motivo iconografico tipicamente giapponese (FIG. 6)⁸⁰. Inoltre nel 1904 la ditta Liebig, produttrice di estratti di carne, allegò ai suoi preparati una serie di figurine intitolata *Scene della vita al Giappone*, ove erano rappresentate ambientazioni giapponesi popolate da donne in kimono (FIG. 7)⁸¹.

⁸⁰ Il manifesto è stato pubblicato per la prima volta in *Riflessi. Incontri ad arte tra Oriente e Occidente*, op. cit., p. 114.

⁸¹ La serie di sei figurine è stata pubblicata ivi, pp. 136-139.



FIG. 6. Vespasiano Bignami (attribuito), Manifesto pubblicitario per la campagna di abbonamenti del “Corriere della sera”, 1896. Milano, Civica raccolta delle stampe “Achille Bertarelli”.



FIG. 7. Figurina Liebig, *Scene della vita al Giappone*, 1904. Collezione privata, Torino.

Le ragioni di un successo

Come è stato ben sottolineato dalla storica della letteratura Flavia Arzeni, “la ragione dell’impatto profondo che l’arte giapponese ha esercitato sulle arti europee [...] sta anche nella coincidenza tra la sua scoperta e un momento di crisi dei valori estetici tradizionali”⁸². Tale aspetto è stato evidenziato anche dall’economista Jean Pierre Lehmann, secondo cui con la moda del giapponismo tardo-ottocentesco gli Europei cercarono nel Giappone quei valori che credevano di aver perso o di non aver mai posseduto, come l’essenzialità e un profondo senso estetico⁸³.

Sempre secondo la Arzeni il giapponismo fu “un fenomeno complesso in cui si trovano mescolati insieme aspetti della storia del costume, aspirazioni al rinnovamento di canoni estetici tradizionali, impulsi verso una spiritualità perduta e una confusa nostalgia di esotismo”⁸⁴.

Le ragioni del successo del Giappone in Europa e in Italia alla fine dell’Ottocento si spiegano anche con il fatto che il Paese del Sol Levante - seppur venisse spesso collocato dall’immaginario collettivo nel calderone di un Oriente dai tratti assai vaghi – era percepito dagli intellettuali come una realtà esotica *sui generis*, con peculiarità che la rendevano più attraente rispetto ad altre culture orientali.

Anzitutto al Giappone veniva riconosciuto un elevato grado di civiltà e di progresso di gran lunga superiore rispetto a qualunque nazione non europea, comprese l’India e la Cina⁸⁵. È utile ricordare, a tal proposito, che nel 1904 in Italia venne pubblicato un volume dal titolo significativo *Il Giappone all'avanguardia dell'Estremo Oriente*⁸⁶.

Inoltre, come si è già avuto modo di ricordare all’inizio di questo capitolo, a partire dal 1868 il Giappone, con l’inizio dell’era Meiji, aveva avviato un processo di occidentalizzazione delle proprie strutture politiche, sociali e culturali. L’assimilazione di alcune usanze occidentali comportò anche l’introduzione dell’abbigliamento di foggia europea, in determinate circostanze pubbliche, tra gli uomini e le donne delle classi sociali più elevate, compresa la coppia imperiale (**FIG. 8**). Tale provvedimento venne promosso con espliciti intenti politici dal Primo Ministro della Casa Imperiale⁸⁷.

⁸² Cfr. F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, op. cit., p. 22.

⁸³ J.P. Lehmann, *Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan*, in “Modern Asian Studies”, vol. 18, n. 4, 1984, pp. 757-768: 762.

⁸⁴ F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, op. cit., p. 6.

⁸⁵ J.P. Lehmann, *The Image of Japan*, op. cit., pp. 46-47. Ad esempio nel 1865 lo scrittore francese Théophile Gautier sostenne in una recensione che “I giapponesi hanno il sentimento dell’arte; il loro gusto non è chimerico e mostruoso come quello dei cinesi”. Cit. in G. Peternolli, *Appunti sul giapponismo*, op. cit., p. 41, nota 6.

⁸⁶ G. Grasso, *Il Giappone all'avanguardia dell'Estremo Oriente*, 1904.

⁸⁷ Il Primo Ministro della Casa Imperiale dichiarò infatti che tale provvedimento era stato reso necessario da “questioni politiche di alto livello”, ovvero, come ricordato dalla storica Federica Carlotto, “dall’urgenza di dotare il Giappone di un assetto politico e di una struttura sociale tali da garantire al Paese un riconoscimento sul piano internazionale”. Cfr. F. Carlotto, *Icona di stile o icona di stato? L'abito occidentale e il ruolo di imperatrice nello stato nazionale Meiji*, in *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, atti del XXXIV convegno AISTUGIA (Napoli, 16-18 settembre 2010), a cura di G. Amitrano e S. De Maio, 2012, pp. 105-121: 106. Cfr. anche F. Carlotto, *Vestirsi d'Occidente. Abbigliamento e identità nel Giappone moderno*, 2012.



FIG. 8. L'imperatrice Haruko e l'imperatore Mutsuhito con abiti occidentali in due collotipi degli anni Ottanta dell'Ottocento⁸⁸.

L'occidentalizzazione del Giappone contribuì a farlo percepire in Europa come una nazione meno lontana culturalmente rispetto ad altri paesi asiatici, tanto che nel 1904 lo storico inglese Douglas Sladern arrivò a scrivere che "Japan is no longer the hermit of the East, but the most Western of the nations of the West"⁸⁹.

In realtà l'accoglienza di istituzioni o costumi stranieri non comportò necessariamente da parte del Giappone una negazione *tout-court* della propria identità culturale⁹⁰. Anzi, come ricordato dallo storico Marco Del Bene, in Giappone, a un iniziale periodo di attrazione per la civiltà occidentale seguì "una inevitabile fase di reflusso verso le radici autoctone della cultura giapponese"⁹¹. Ma il Giappone venne comunque considerato in Europa un Oriente per certi versi 'addomesticato' e in quanto tale, potenzialmente meno sovversivo rispetto ad altre culture orientali.

⁸⁸ Le immagini sono reperibili all'indirizzo http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa/ogawa_cap_p1-1.jpg, ultima consultazione 17 gennaio 2016.

⁸⁹ D. Sladern, *Queer Things about Japan*, London, 1904, cit. in J.P. Lehmann, *The Image of Japan*, op. cit., p. 20.

⁹⁰ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 147-148: "L'occidentalizzazione del Giappone Meiji deve essere considerata alla luce del fatto che essa non fu un fine, ma uno strumento per realizzare il *fukoku kyōhei*, trattandosi di un processo in cui l'accoglienza di istituzioni, idee o usanze straniere non implicò necessariamente un rifiuto della tradizione *tout court*".

⁹¹ M. Del Bene, *Propaganda e rappresentazione dell'altro nel Giappone pre-bellico. Cina e occidente tra manga e nishikie*, in *Le guerre mondiali in Asia Orientale e in Europa. Violenza, collaborazionismi, propaganda*, a cura di B. Bianchi, L. De Giorgi, G. Samarani, 2009, pp. 89-103: 90. Cfr. anche R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 153. Già all'inizio del periodo Meiji in Giappone si era registrato un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'Occidente. Infatti, se da un lato veniva riconosciuta la superiorità tecnologica e militare dell'Occidente, dall'altro l'usanza di cibarsi di carne e di coprirsi di pellicce avvicinava, agli occhi dei giapponesi, gli occidentali alle popolazioni primitive del Giappone settentrionale (cfr. M. Del Bene, *Propaganda e rappresentazione dell'altro nel Giappone pre-bellico*, op. cit., p. 90).

3. IL GIAPPONISMO NELLA MODA ITALIANA

Come è stato anticipato nell'introduzione di questa tesi, il giapponismo nella moda italiana non è stato finora studiato in modo approfondito⁹².

Il giapponismo nella moda francese, invece, è stato oggetto di due mostre che si sono svolte a Parigi e a Tokyo nel 1996⁹³. In un fondamentale saggio contenuto nel catalogo francese, Akiko Fukai - che è la direttrice del Kyoto Costume Institute e la massima esperta del giapponismo nella moda a livello mondiale - ha sostenuto che “le japonisme a été l'un des facteurs les plus puissants de l'évolution de la mode”⁹⁴. Ne ha poi delineato lo sviluppo in quattro tappe: dapprima il kimono è stato introdotto nella moda occidentale come elemento esotico; poi sono stati imitati i motivi giapponesi e i loro metodi di stampa; in seguito si è verificata una “presa di coscienza della plastica del kimono” e infine la moda ha tratto una libera interpretazione dell'estetica giapponese⁹⁵.

Le fasi di tale processo sono riscontrabili anche nella moda italiana. Tuttavia, dal momento che la quarta tappa si è manifestata in Italia a partire dagli anni settanta del Novecento, sarà trattata nel capitolo 6. In questo capitolo pertanto saranno prese in considerazione le prime tre fasi, senza che tuttavia vi sia una rigida separazione cronologica tra una e l'altra. In linea di massima, possiamo comunque affermare che l'influenza del Giappone nella moda italiana comparve alla fine degli anni ottanta dell'Ottocento, raggiunse il *clou* nel primo decennio del XIX secolo e scemò progressivamente fino a scomparire alla fine degli anni Venti.

Prima fase del giapponismo nella moda italiana: l'introduzione del kimono come elemento esotico

Come abbiamo visto nel capitolo II, tra la fine del XVII secolo e il XVIII secolo il kimono venne usato in Europa e in Italia come veste da camera maschile. Alla fine dell'Ottocento, in concomitanza con la rinnovata passione per il Giappone, si riaffermò la moda dei kimono come veste da camera, destinati però questa volta soltanto dalle donne.

A Parigi kimono autentici potevano essere acquistati sia nel negozio “Babani”, che importava i più svariati prodotti esotici anche dall'India, dalla Cina e dalla Turchia, sia nel negozio “Au Mikado”⁹⁶. Qui le signore dell'aristocrazia parigina trovavano in esclusiva i kimono “Sada Yacco”, che l'omonima attrice e ballerina giapponese aveva cominciato a far produrre in Giappone all'inizio del XIX secolo appositamente per il mercato parigino, approfittando del successo che i suoi spettacoli avevano riscosso durante alcune tournée in Europa tra il 1899 e il 1902.

Anche l'Italia fu contagiata dalla ‘kimonomania’ francese. È molto probabile si potessero trovare kimono autentici negli empori aperti dai semai nel Nord Italia⁹⁷, oppure in altri negozi specializzati nell'importazione di oggetti esotici, come quello delle sorelle Beretta a Roma, descritto da Gabriele

⁹² Si segnalano le uniche due brevi ricognizioni sul fenomeno finora pubblicate: S. Gnoli, *Moda tra Oriente e Occidente: Giappone, Europa, Italia*, op. cit., pp. 299-303 e L. Dimitrio, *Postille sulla nascita del giapponismo in Italia (II)*, op. cit., pp. 9-25.

⁹³ Il catalogo della mostra di Parigi era intitolato *Japonisme & mode*, op. cit., mentre quello della mostra di Tokyo *Japonisme in Fashion*, op. cit..

⁹⁴ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., pp. 29-55: 29.

⁹⁵ Ivi, pp. 29-55.

⁹⁶ F. Falluel, *Kimonomania, Belle Époque*, in *Japonisme & mode*, op. cit., pp. 137-143 : 139-142.

⁹⁷ Cfr. in questo capitolo il paragrafo 1 relativo alle relazioni commerciali, diplomatiche e culturali tra Italia e Giappone.

D'Annunzio in alcuni suoi articoli giovanili degli anni Ottanta⁹⁸. Ma al momento non si hanno notizie sicure di un negozio in Italia che vendesse kimono autentici.

Quel che è certo è che le donne italiane avevano comunque la possibilità di procurarseli, facendosi spedire da Parigi⁹⁹. Infatti su “La scena illustrata”, “rivista quindicinale di Arte e Letteratura”, comparvero tra il 1908 e il gennaio 1912, quasi su ogni numero, le pubblicità del kimono “Sada Yacco”, dove si deduce che queste “eleganti vesti da camera” potevano essere acquistate per posta al negozio “Mikado” di Parigi. Addirittura, nella prima réclame – pubblicata sul numero del 15 gennaio 1908 – si avvertivano le clienti della possibilità di ammirare i modelli dal vero, in quanto esposti nella sezione francese dell’Esposizione di Milano (FIG. 9)¹⁰⁰.



KIMONO SADA YACCO
MARCA DEPOSITATA UNIVERSALMENTE

Eleganti vesti da camera

In stoffa autentica del Giappone, tal quali sono usate in questo paese. Crêpon a fiorami multicolori e con oro	L. 12
Idem doppio	» 18
In crêpon lavabile, a diversi disegni e colori con colaro satino	» 20
Idem doppio	» 26
In tessuto fondo crema a disegni cicogne, bleu rosa, rosso, lilla o nero, doppio con colaro satino, modello della fotografia al lato	» 30
In bellissima seta di Nagasaki, a fondi diversi colori e fiorami multicolori, doppio in seta	» 65

M.^{lle} Welsonn du Théâtre du Vaudeville
Cliché Boyer

MISURE DALLA NUCA A TERRA

Catalogo franco — Spedizione franco contro vaglia da L. 1,35 in più.
Le commissioni con la parola **TAKOMI** riceveranno una sorpresa

VEDERE LA NOSTRA VETRINA ALL' ESPOSIZIONE DI MILANO Sezione Francese, Classe 85, Gruppo 13
AL MIKADO 35, boulevard des Capucines - **PARIGI**
Per commissioni e vendita all' ingrosso: 41, Avenue dell' Opéra

FIG. 9. Pubblicità del Kimono Sada Yacco, “La scena illustrata”, XLIV, n. 2, 15 gennaio 1908.

Come possiamo vedere nella pubblicità qui sopra riprodotta, esistevano diversi modelli. I più preziosi, che costavano 65 lire (equivalenti grossomodo a 200 Euro nel 2016)¹⁰¹, erano “in bellissima seta di Nagasaki, a fondi diversi colori e fiorami multicolori [...]”. I più economici, che costavano 12 lire (equivalenti in linea di massima a 36 Euro nel 2016)¹⁰², erano in “stoffa autentica del Giappone, [...] in crêpon a fiorami multicolori e con oro”. I motivi decorativi comprendevano i “fiorami multicolori”, il “disegno cicogne”, oppure anche – come si trova in altre pubblicità – il “disegno draghi” e quello “pesci”¹⁰³.

⁹⁸ Cfr. ad esempio G. D'Annunzio, *Toung-Hoa-Lou ossia cronica del Fiore dell'Oriente*, in “La Tribuna”, 1° dicembre 1884. L'articolo, già pubblicato in G. D'Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane, letteratura arte di Gabriele D'Annunzio*, 1913, pp. 44-48, è stato ampiamente citato e commentato in P. P. Trompeo, *Le vetrine giapponesi*, in *Carducci e D'Annunzio*, 1943, pp. 175-177. Sul ruolo di D'Annunzio come cronista del giapponismo romano cfr. M. M. Lamberti, *Giapponeserie dannunziane*, op. cit., pp. 295-319 e M. Muramatsu, *Il buon suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*, 1996.

⁹⁹ L. Dimitrio, *Postille sulla nascita del giapponismo in Italia (II)*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁰ “La scena illustrata”, XLIV, n. 2, 15 gennaio 1908, terzultima pagina.

¹⁰¹ Cfr. Istat, *Il valore della moneta in Italia dal 1861 al 2008*, n. 9, 2009. Il testo è consultabile all'indirizzo http://www3.istat.it/dati/catalogo/20100728_00/valore_moneta_1861_2008.pdf, ultima consultazione 10 gennaio 2016.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ Cfr. “La scena illustrata”, XLIV, n. 9, 1 maggio 1908, p. 2.

Talvolta, insieme al kimono, era reclamizzato anche il “sapone Sada Yacco”, “delizioso prodotto del Giappone usato dalla celebre attrice tragica giapponese”, che prometteva di rendere “bianca e morbida la pelle, lasciando un profumo finissimo di loto o di rosa”. In tale versione pubblicitaria vi era anche una fotografia di Sada Yacco con indosso, ovviamente, il costume tradizionale del suo Paese (FIG. 10)¹⁰⁴.



FIG. 10. Pubblicità del sapone e del kimono Sada Yacco, in “La scena illustrata”, XLVII, n. 9, 1 maggio 1911

Non erano previsti kimono maschili, ma si potevano ordinare kimono per bambini – di cui non vi è però alcuna descrizione – al prezzo di 12 lire¹⁰⁵, proprio come sulla rivista francese “Fémina” venivano proposti kimono per bambini a 12 franchi¹⁰⁶.

La scelta di pubblicizzare dei kimono su una rivista come “La scena illustrata” destinata a lettrici di estrazione socio-culturale medio-alta può essere considerata una spia del fatto che tali prodotti fossero apprezzati soprattutto tra le classi sociali più elevate.

¹⁰⁴ “La scena illustrata”, XLVII, n. 9, 1 maggio 1911, p. 2.

¹⁰⁵ Si veda “La scena illustrata”, XLIV, n. 9, 1 maggio 1908, p. 2.

¹⁰⁶ Cfr. F. Falluel, *Kimonomania, Belle Epoque*, in *Japonisme & mode*, op. cit., p. 139.

Il motivo del successo del kimono in Francia e in Italia come veste da camera dipende dal fatto che esso, poiché veniva indossato senza corsetto ed aveva una linea dritta, era considerato un indumento comodo e rispettoso delle forme del corpo femminile¹⁰⁷.

In realtà, come ha evidenziato lo storico Bernard Rudofsky nel suo volume *The Kimono Mind* del 1965, da quando nel periodo Edo (1615-1868) l'*obi* divenne sempre più rigida e alta, il kimono si è trasformato in uno degli indumenti femminili meno comodi, tanto che nel 1887 l'imperatrice del Giappone condannò l'ampia *obi* come "inadatta al corpo umano"¹⁰⁸. Inoltre i kimono stretti intorno al corpo costringevano le giapponesi ad un lento incedere, a piccoli passi.

Tuttavia in Francia e in Italia il kimono veniva indossato perlopiù 'all'europea', cioè con una sovrapposizione minima dei lembi anteriori e con cinture non troppo alte, il che rendeva quest'indumento molto pratico¹⁰⁹. L'usanza è testimoniata in Francia nel *Ritratto di Madame Hériot* che il celebre pittore francese Renoir eseguì nel 1882 (**FIG. 11**), dove il kimono di Madame Hériot ha i lembi appena sovrapposti ed è fermato in vita da una cintura con un fermaglio occidentale. Per quanto riguarda l'Italia, utile è a tal proposito una fotografia scattata nel 1903 a Palermo. Tale fotografia è stata trovata in un diario, corredato da fotografie, che venne redatto all'inizio del Novecento da Alice Maude Gardner, una signora appartenente ad una famiglia alto-borghese di origine inglese, trasferitasi in Sicilia per curare i propri interessi economici nell'isola (**FIG. 12**)¹¹⁰. Nella fotografia, intitolata nel diario *The geishas*, compare in primo piano a sinistra Alice Maude Gardner, insieme a due ragazze e un bambino. Le tre donne indossano il kimono in un'ambientazione insistentemente giapponese (si notino il paravento, i ventagli aperti e la bambola giapponese retta dalla ragazza in piedi a sinistra), forse durante una "cerimonia del tè". Anche il kimono della Gardner, come quello di Madame Hériot, presenta i lembi appena sovrapposti ed è dotato di una bassa *obi*, così come sottile è l'*obi* della ragazza in piedi a sinistra, il cui kimono cade largo senza stringerle i fianchi.

¹⁰⁷ "Il kimono dai colori armonizzanti e sfumati, dalla breve scollatura a punta, dalle ampie maniche che giungono poco più in giù del gomito, reso più elegante da un'alta o ampia sciarpa di seta per cintura, è la foggia preferita per la vestaglia d'uso, che è tanto piacevole indossare, tornando dalle vie soffocate e polverose della città [...]. Davvero per questi abiti da casa, vi sono ora delle fogge così eleganti e preziose, che la comodità e la fresca impressione di riposo per chi li porta, s'unisce all'effetto piacevole e artistico di chi li vede portare". Il passo è tratto da un articolo contenuto nella rivista femminile "La Moda Universale Butterick", n. 6, giugno 1907, p. 4, cit. in M.L. Natolo, *Le influenze giapponesi nella moda italiana tra la fine del secolo XIX e l'inizio del secolo XX*, tesi di laurea, IULM, 2003-2004, p. 77.

¹⁰⁸ B. Rudofsky, *The Kimono Mind*, 1986 [1 a ed. 1965], p. 44.

¹⁰⁹ Cfr. A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., pp. 29-55: 37.

¹¹⁰ La fotografia è stata pubblicata in G. Bonini e E. Mucci, a cura di, *Mon Rêve. Fondo foto/grafico di Alice Maude Gardner (1860-1920)*, 1981, p. 58



FIG. 11. Auguste Renoir, *Ritratto di Madame Hériot* con indosso un kimono allacciato all'europea. Olio su tela, 1882. Amburgo, Hamburger Kunsthalle¹¹¹.



FIG. 12. *The geishas* (1903). La fotografia ritrae Alice Maude Gardner a Palermo con alcune amiche. Le tre donne indossano il kimono.

¹¹¹ Il dipinto è stato pubblicato in A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., p.32.

Nel frattempo si erano cominciate a produrre anche in Italia vesti da camera che imitavano gli originali giapponesi. Molte di queste vesti da camera furono pubblicate nelle riviste femminili dell'epoca. L'imitazione però non era pedissequa: le vesti di fattura italiana presentavano infatti dei dettagli che le differenziavano rispetto ai modelli nipponici e le rendevano particolarmente comode. Ad esempio nel “Corriere delle signore”, nel 1903, venne pubblicata, accanto ad una vestaglia dal taglio occidentale, una “vestaglia di forma giapponese”, che in realtà di giapponese aveva ben poco. Imitava infatti il kimono solo per l'apertura anteriore, lo scollo incrociato a scialle e le maniche ampie e lunghe (FIG. 13)¹¹². Ma i lembi erano poco sovrapposti e, soprattutto, era completamente assente la cintura-*obi* - accessorio invece fondamentale nel kimono giapponese -, il che aumentava di molto la linea fluida della veste. Si noti, per inciso, che l'assenza dell'*obi* è ricorrente nelle vestaglie “giapponesi” dell'epoca, a conferma della libertà con cui il modello nipponico veniva reinterpretato.



FIG. 13. A destra, “vestaglia di forma giapponese”. “Corriere delle signore” 1903.

¹¹² “Corriere delle signore”, n. 11, 14 marzo 1903, p. 87, cit. in M.L. Natolo, *Le influenze giapponesi nella moda italiana*, op. cit., p. 69.

Negli anni successivi, se da un lato si accentuarono alcuni riferimenti al kimono, sia per l'allungamento delle maniche - che imitavano quelle pendenti dei *furisode*¹¹³ -, sia per l'inserimento di motivi decorativi giapponesi nelle stoffe, dall'altro lato la comodità delle vestaglie continuò ad essere garantita dal fatto che esse erano fermate in vita da cinture meno ingombranti rispetto alle *obi*, che in Giappone potevano raggiungere la considerevole lunghezza di 3 metri.

È il caso dell'“abito da mattina per signore” dalle lunghe maniche pendenti, pubblicato nel 1906 nel “Corriere delle Signore” (FIG. 14.a)¹¹⁴, chiuso da una sottile cintura, e della “vestaglia di broccato per signore e signorine” (FIG. 14.b)¹¹⁵, pubblicata nella stessa rivista nel 1913. Questa vestaglia, oltre ad avere le maniche pendule, era decorata con disegni di rondini, che erano un soggetto ricorrente nell'arte e nelle stoffe giapponesi. Presentava un'*obi* eccezionalmente alta, che tuttavia era morbidamente avvolta attorno al corpo.



FIG. 14. A sinistra, 14.a, “abito da mattina per signore” con maniche lunghe e pendenti che imitano quelle dei *furisode*. “Corriere delle Signore”, 1906. A destra, 14.b, “Vestaglia di broccato per signore e signorine” decorata con motivi di rondini. “Corriere delle Signore”, 1913.

¹¹³ I *furisode* erano i kimono con le maniche lunghe e pendenti, indossati in Giappone dalle nubili.

¹¹⁴ “Corriere delle signore”, n. 14, 7 aprile 1906, p. 110, cit. in M.L. Natolo, *Le influenze giapponesi nella moda italiana*, op. cit., p. 99.

¹¹⁵ “Corriere delle signore”, n. 8, 22 febbraio 1913, p. 5, cit. in M.L. Natolo, *Le influenze giapponesi nella moda italiana*, op. cit., p. 100.

A riprova della persistenza, in Italia, della moda del kimono come veste da camera si segnala che nel 1926 comparve su diversi numeri del mensile femminile “Fantasie d’Italia” la pubblicità del Kimono “Piatti”, probabilmente prodotto dall’omonima ditta, di cui però non sono state trovate al momento notizie (FIG. 15).

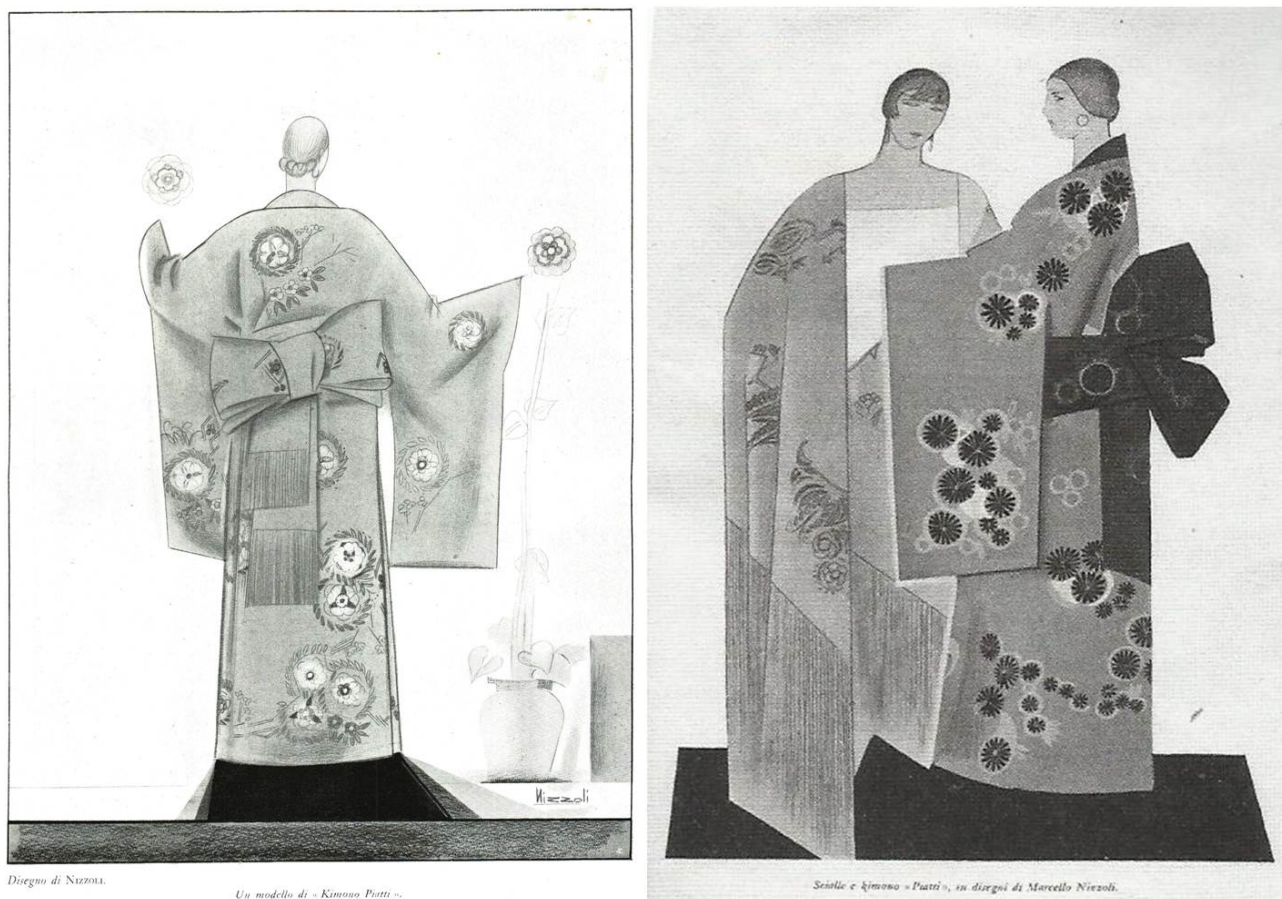


FIG. 15. Due pubblicità dei kimono “Piatti” comparse sulla rivista “Fantasie d’Italia” nel 1926¹¹⁶.

Seconda fase del giapponismo nella moda italiana: l’imitazione nei tessuti dei motivi decorativi giapponesi

Un’altra modalità con cui si affermò il giapponismo nella moda italiana consistette nell’imitazione dei motivi giapponesi nelle stoffe, senza che venisse necessariamente apportata alcuna modifica alla foggia occidentale degli abiti.

I motivi decorativi nipponici che più spesso compaiono nei tessuti italiani dell’epoca sono i crisantemi e i ventagli. Un crisantemo (*kiku*) stilizzato è il simbolo della casa imperiale giapponese. L’importanza di questo fiore in Giappone è tale che ancora oggi ogni anno il 9 settembre ricorre la festa dei crisantemi. Il crisantemo, che nella cultura estremo-orientale era ritenuto simbolo di

¹¹⁶ La pubblicità a sinistra è stata pubblicata in “Fantasie d’Italia”, anno II, n. 3, marzo 1926, p. 40, mentre quella a destra, pubblicata nel numero di Agosto del 1926, è stata citata in D. Cimorelli, A. Villari, *Manifesti. Pubblicità e moda italiana 1890-1950*, 2012, p. 44.

fertilità e longevità¹¹⁷, è stato un soggetto ricorrente sia nell'arte che nei tessuti giapponesi¹¹⁸. Addirittura, intorno al 1869, la moda giapponese prescriveva che le *obi* più eleganti fossero adorne di un disegno di crisantemi simili a quelli delle insegne del Mikado¹¹⁹.

In concomitanza con la passione per il Giappone, anche in Europa e in Italia questo fiore, fino ad allora raramente raffigurato in quanto considerato il “fiore dei morti”, cominciò ad essere usato per decorare tessuti e abiti. Per esempio sul quindicinale femminile “Margherita” del 15 giugno 1900 venne presentato un “cuscino di raso ricamato a crisantemi”¹²⁰, mentre il “Corriere delle Signore” pubblicò nel 1902 un “abbigliamento di seta rosa [...] ornato di crisantemi ricamati” (**FIG. 16**)¹²¹.

Anche i ventagli, che erano motivi decorativi ricorrenti nelle stoffe giapponesi¹²², comparvero nei tessuti italiani con la nascita del giapponismo. Si consideri a tal proposito un abito decorato con piccoli disegni di ventagli sulla gonna e sul corpetto, pubblicato sulla rivista “Margherita” nel 1885 (**FIG. 17**)¹²³.

La presenza di motivi di derivazione giapponese sui tessuti italiani si protrasse fino agli anni Venti, quando il comasco Guido Ravasi, produttore di sete e collezionista di stoffe giapponesi, realizzò dei tessuti con disegni desunti dalla tradizione iconografica nipponica¹²⁴. Ad esempio nel 1923 realizzò un tessuto operato, decorato con alberi (probabilmente salici piangenti) dal tronco arcuato, iterati a comporre strisce orizzontali (**FIG. 18.a**)¹²⁵. Il tronco ricurvo dei salici può apparire a prima vista come un'onda spumeggiante e sembra riecheggiare la forma de *La grande onda presso la costa di Kanagawa* (**FIG. 18.b**) raffigurata nel 1830-32 dal celebre pittore giapponese Hokusai in una xilografia che tanto successo aveva riscosso in Europa alla fine dell'Ottocento. Un altro tessuto da lui realizzato nel 1929 con un fondale marino riprende alcuni dettagli di una xilografia dell'artista giapponese Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), le cui opere vennero spesso riprodotte nelle riviste d'arte dell'epoca (**FIG. 19**)¹²⁶.

¹¹⁷ Sul significato simbolico del crisantemo in Oriente e in Giappone cfr. J. Goody, *La cultura dei fiori. La tradizioni, i linguaggi, i significati dall'Estremo Oriente al mondo occidentale*, 1993, pp. 377 e segg.

¹¹⁸ Si consideri per esempio un abito a maniche lunghe (*furisode*) della fine del periodo Edo, conservato al Museo d'Arte Orientale di Venezia, decorato con un ricco repertorio vegetale che comprende fiori di crisantemo; un soprabito da cerimonia a maniche piccole (*kosode-uchikake*) del sec. XIX, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, in cui gruppi di crisantemi si alternano a giunchi e imbarcazioni sulle sponde di un corso d'acqua e infine un *furisode* del sec. XIX, conservato al Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma, decorato con rami di pino, bambù, fiori di pesco e crisantemi. I tre indumenti sono stati pubblicati in *La seta e la sua via*, op. cit., 1994, pp. 284-285, nn. 191-193.

¹¹⁹ Cfr. Felice Beato. *Viaggio in Giappone 1863-1877*, a cura di C. G. Philipp, D. Siegert, R. Wick, 1991, pp. 205-206.

¹²⁰ “Margherita”, XXII, n. 12, 15 giugno 1900, p. 184. La descrizione del cuscino e un particolare del ricamo si trovano a p. 179, n. 6: “Cuscino di raso ricamato a crisantemi. Ogni fiore, di una tinta diversa, passa dal malva chiaro al viola scuro, dal rosa granato al bianco roseo, e dall'oro cupo all'oro più brillante e chiaro [...]. Il ricamo dei fiori e delle foglie è fatto pure a punto stelo. I boccioli dei fiori sono oro. [...]”.

¹²¹ “Corriere delle Signore”, V, n. 7, 15 febbraio 1902, p. 51.

¹²² Cfr. ad esempio un tessuto giapponese con ventagli della fine del sec. XIX, pubblicato in A. Jackson, *Japanese Textiles in the Victoria and Albert Museum*, 2000, n. 144, fig. p. 137.

¹²³ “Margherita”, VIII, n. 37, 16 agosto 1885, p. 293.

¹²⁴ Cfr. Guido Ravasi. *Il signore della seta*, catalogo della mostra a cura di M. Rosina e F. Chiara (Como, Fondazione Ratti, 2008), 2008.

¹²⁵ Il tessuto è stato pubblicato ivi, p. 99.

¹²⁶ Il tessuto e la xilografia sono stati pubblicati ivi, pp. 138-139.



FIG. 16. A destra, “abbigliamento di seta rosa [...] ornato di crisantemi ricamati”. “Corriere delle Signore”, 1902.



FIG. 17. “Costume di faglia francese per signora sparso di piccoli ventagli”. “Margherita”, 1885.

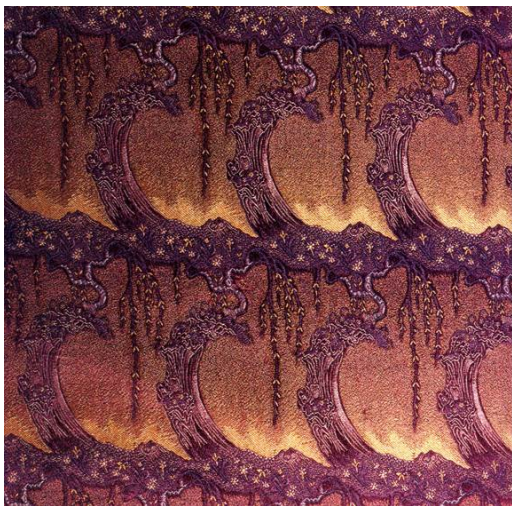


FIG. 18. A sinistra, 18.a, Guido Ravasi, tessuto operato con salici piangenti, 1923. Il tessuto è probabilmente ispirato a *La grande onda presso la costa di Kanagawa* (1830-32) di Hokusai (a destra, 18.b).



FIG. 19. A sinistra, 19.a, Guido Ravasi, tessuto operato con cavallucci di mare e calamari, 1929. La raffigurazione del calamaro è molto simile a quella presente nella xilografia *La psiche dei pesci* (1848-53) dell'artista giapponese Utagawa Kuniyoshi (a destra, 19.b).

Terza fase del giapponismo nella moda italiana: la “presa di coscienza della plastica del kimono”

Progressivamente si affermò in Francia e in Italia quella che Akiko Fukai ha definito la “presa di coscienza della plastica del kimono”. Con quest’espressione la studiosa giapponese intendeva una comprensione progressivamente sempre più profonda della struttura del kimono (**FIG. 20**), che comportò un cambiamento nella foggia degli abiti occidentali.

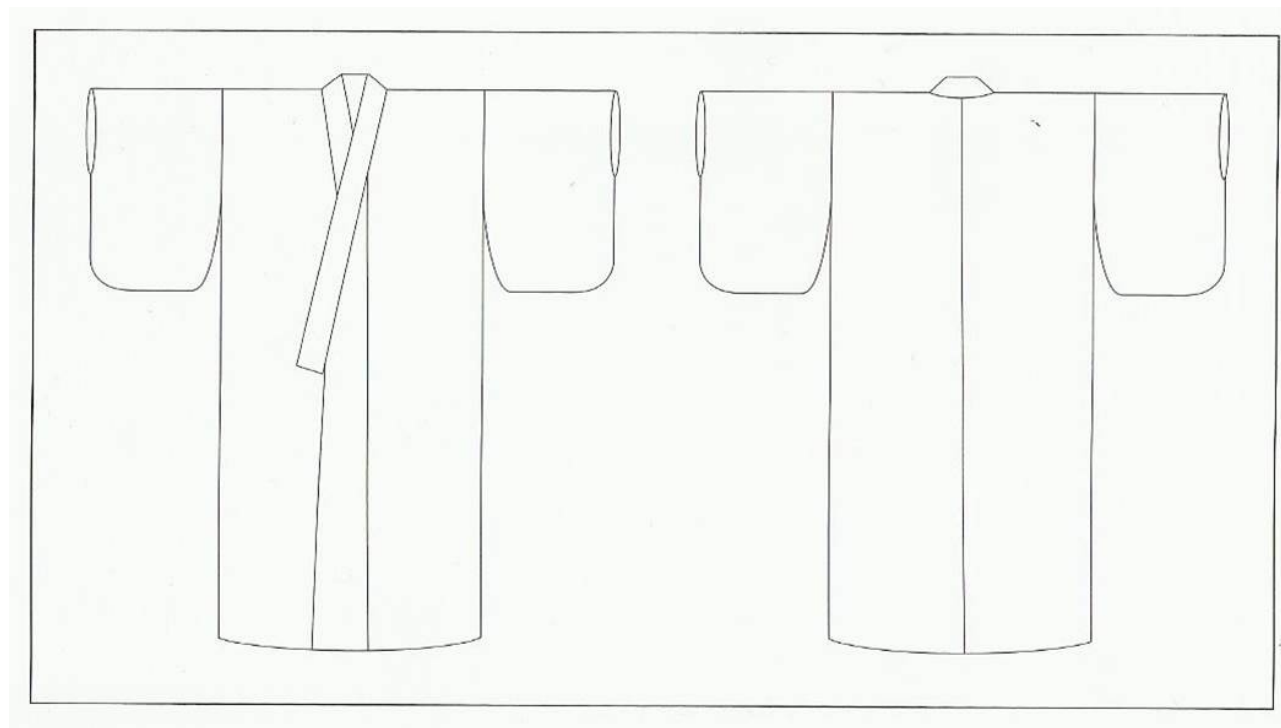


FIG. 20. Struttura del kimono ¹²⁷

Va precisato comunque che non tutte le novità presentate all’epoca come desunte dal kimono riflettevano l’autentica struttura dell’abito giapponese. Ad esempio, si affermarono tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento in Francia e in Italia abiti e bluse con le cosiddette “manches japonaises”¹²⁸ o “maniche alla giapponese”, dette anche “maniche kimono”. Tali maniche, che erano ricavate dall’estensione del taglio del busto, comportavano l’abolizione del giromanica e una conseguente maggior libertà di movimento delle braccia. Si ritrovano per esempio in un abito da sera confezionato da una sartoria torinese tra il 1917 e il 1918, che è evidentemente ispirato al kimono anche per il taglio dritto e l’apertura incrociata sul davanti (**FIG. 21**).

Ma curiosamente, nonostante la loro denominazione, le “maniche alla giapponese” non rispecchiavano la forma delle maniche del kimono, che sono invece rettangolari e tagliate a parte rispetto al busto (**FIG. 22**).

¹²⁷ L’immagine è stata pubblicata in *Kimonos art déco. Tradition et modernité dans le Japon de la première moitié du XXe siècle*, op. cit., p. 8.

¹²⁸ Cfr. V. Guillaume, *Remarques sur la manche japonaise ou l’emmanchure kimono*, in *Japonisme & Mode*, op. cit., pp. 65-70.



FIG. 21. Abito da sera con maniche alla giapponese, 1917-1918. Sartoria “Sacerdote”, Torino¹²⁹.

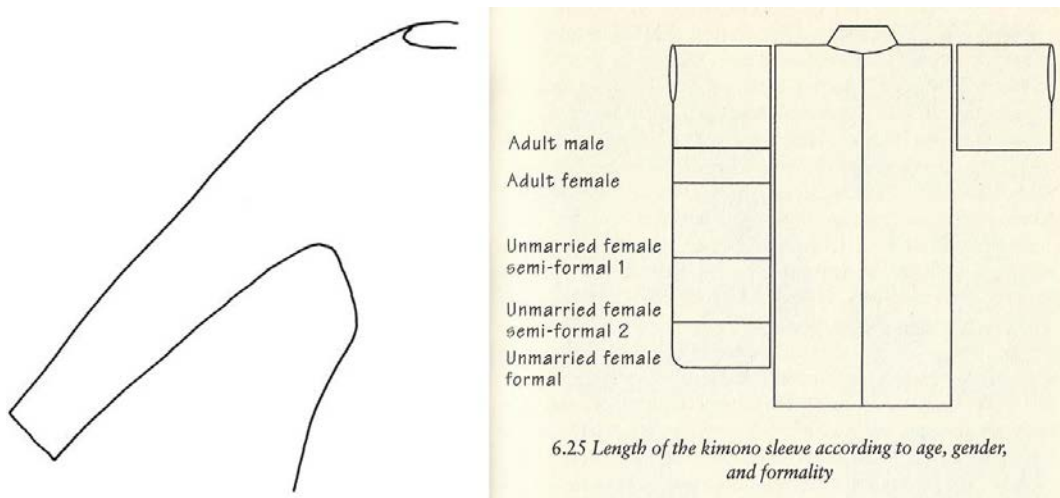


FIG. 22. La differenza tra la cosiddetta ‘manica kimono’ e la manica del kimono. Nella figura a sinistra, disegno della ‘manica kimono’, chiamata oggi anche ‘manica a pipistrello’, che è ricavata dall’estensione del taglio del busto¹³⁰. A destra, schema riassuntivo delle possibili diverse lunghezze delle maniche del kimono, a seconda del genere, dell’età e della destinazione d’uso. È in ogni caso evidente che la manica del kimono è tagliata a parte rispetto al busto¹³¹.

¹²⁹ L’abito è stato pubblicato in 1900-1960. *L’alta moda capitale. Torino e le sartorie torinesi. Collezione Roberto Devalle*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell’Automobile, 18 dicembre 1991-2 febbraio 1992), 1991, p. 195.

¹³⁰ L’immagine è tratta dal sito

http://www.iccd.beniculturali.it/siti_tematici/Scheda_VeAC/lemmario/index.asp?page=consultazionealfabetica&lettera=m&idCapo=242&indietro=1.html, ultima consultazione 14 aprile 2015.

¹³¹ Lo schema è stato pubblicato in L. Dalby, *Kimono. Fashioning Culture*, op. cit., p. 221.

Ad ogni modo, il kimono, per il suo taglio lineare, per l'ampiezza e per l'assenza di corsetti, venne preso a modello da alcuni artisti, tra cui Gustav Klimt, che cercarono di proporre un'alternativa agli abiti femminili in voga in Europa alla fine dell'Ottocento¹³². Tali abiti definivano la *silhouette* femminile mediante rigidi busti e costringevano le donne ad assumere posizioni innaturali e malsane.

Il *couturier* che meglio interpretò in Francia di questa esigenza di rinnovamento traendo ispirazione dalle tradizioni orientali fu Paul Poiret, che si fece - come egli stesso ebbe a dire - "apostolo dell'influenza orientale nella moda" sin dai suoi esordi nei primi anni del Novecento. Nel 1905 realizzò ad esempio un mantello-kimono che le riviste di moda pubblicarono con il nome di "Réverend", ma che Poiret chiamò "Confucius". Si trattava di un mantello in lana bordeaux che si ispirava al kimono per il taglio dritto e per l'ampiezza. Ma il nome "Confucius" e la decorazione con medaglioni a motivi cinesi dimostravano una certa confusione tra Cina e Giappone, che il sarto francese considerava parte di uno stesso vago Oriente¹³³.

In Italia fu l'artista catalano Mariano Fortuny y Madrazo, attivo a Venezia all'inizio del XX secolo a dimostrare di aver compreso e rielaborato la "plastica" del kimono. Nel campo della moda Fortuny è noto soprattutto per le sue ricerche sull'abbigliamento greco, per la tunica 'Delphos' e la sciarpa 'Cnossos'. Tuttavia estese le sue ricerche anche ai motivi decorativi tessili giapponesi, alla tecnica nipponica della stampa a *pochoir* sui tessuti (*katazome*) e al taglio degli indumenti orientali, in particolare giapponesi. Nel 1910 realizzò un mantello da sera, in velluto di seta marrone chiaro, che si rifaceva al kimono non solo per i motivi decorativi del tessuto (farfalle, foglie di malva e *tatewaki*, ovvero linee sinuose sovrapposte), ma anche per il taglio dritto, per le maniche ampie e l'incrocio della scollatura sul davanti (FIG. 23)¹³⁴. Nello stesso anno propose un abito da sera in taffetas di seta bianca che del kimono imitava il collo, le maniche, l'orlo imbottito (*fuki*) e i motivi decorativi con stemmi circolari (*mon*)¹³⁵ (FIG. 24).

Attrici e ballerine del calibro di Isadora Duncan, Eleonora Duse e Sarah Bernhardt indossarono sulla scena e nella vita privata gli abiti di Fortuny, contribuendo a diffonderne la notorietà a livello europeo¹³⁶. Tuttavia le sue creazioni rimasero circoscritte nell'ambito di una selezionata clientela aristocratica e artistica e non influenzarono in maniera significativa la moda italiana¹³⁷.

¹³² E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 173.

¹³³ Ivi, p. 191 (con fotografia del mantello). La compresenza di riferimenti al Giappone e alla Cina si ritrova in un altro mantello di lana nera realizzato da Poiret nel 1925: i ricami presentano motivi giapponesi (crisantemi, bambù, galli, pini e nuvole), ma il nome del mantello, "Mandarin", era desunto dal nome degli alti funzionari dell'impero cinese. Il mantello, che è conservato al Kyoto Costume Institute di Kyoto, è stato pubblicato in *Japonisme & Mode*, op. cit., p. 167. Cfr. la relativa scheda, n. 96, p. 186.

¹³⁴ Il mantello, che è conservato al Kyoto Costume Institute di Kyoto, è stato pubblicato in *Japonisme & Mode*, op. cit., p. 69 (cfr. la relativa scheda, n. 144, p. 194) e in *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute. La moda. Storia dal XVIII al XX secolo*, 2003, p. 365.

¹³⁵ L'abito, che appartiene alla collezione del Kyoto Costume Institute di Kyoto, è stato pubblicato in *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., p. 369 e in *Japonisme & Mode*, op. cit., n. 84, p. 184, dove l'abito è stato datato al 1925 circa.

¹³⁶ <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=mariano-fortuny-1871-1949>, ultima consultazione 20 gennaio 2016.

¹³⁷ R. Orsi Landini, *L'artista e il sarto. I rapporti tra arte e moda negli anni Venti*, in *Anni Venti. La nascita dell'abito moderno*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 21 dicembre 1991 - 21 giugno 1992), 1991, pp. 35-63: 39.



FIG. 23, a sinistra. Mariano Fortuny. Soprabito in velluto marrone dal taglio dritto, con stencil policromi di disegni tradizionali giapponesi. Kyoto, Kyoto Costume Institute

FIG. 24, a destra. Mariano Fortuny, abito da sera in taffetas di seta bianca stampato a stencil con tradizionali motivi giapponesi. 1910. Sotto, un abito “Delphos” di Fortuny. Kyoto, Kyoto Costume Institute

Ben altro impatto ebbe sulla moda francese ed italiana l'interpretazione del kimono compiuta dalla sarta francese Madeleine Vionnet (1876-1975). Come ha evidenziato Akiko Fukai, l'influsso giapponese si riscontra nella forma bidimensionale e nella costruzione piatta di alcuni suoi abiti, dove la stoffa era tagliata seguendo linee perlopiù dritte come nei kimono¹³⁸. A tal proposito Betty Kirk ha scritto che “Vionnet originated her design with a rectangular shape, as is the kimono”¹³⁹. Non a caso Vionnet chiamò “Japonika” un abito da sera del 1924, la cui forma a prima vista poco

¹³⁸ Cfr. http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf, ultima consultazione 20 gennaio 2016.

¹³⁹ B. Kirk, *Madeleine Vionnet*, 1991, p. 46, cit. in J.I. Kanai, *Japonism in Fashion: Overview*, in *Japonism in Fashion*, (ed. giapponese), catalogo della mostra (Tokyo, 7 settembre – 17 novembre 1996), 1996, p. 197.

ha a che fare con il kimono. In realtà il suo taglio dritto, la forma rettangolare e la bidimensionalità denotano un'autentica comprensione della sua struttura. (FIG. 25).

Queste stesse caratteristiche si trovano nella moda francese e italiana degli anni Venti, dove la figura femminile venne ridisegnata “nel rettangolo bidimensionale dell'abito dritto e privo di fronzoli”¹⁴⁰ (FIG. 26). Secondo la storica della moda Jun I. Kanai, “The tabular shape of the 1920s fashion can be considered as a refined development from kimono's inspiration”¹⁴¹. Quindi l'abbigliamento degli anni Venti, con la sua linea dritta, dimostra di aver accolto il rinnovamento sartoriale proposto dalle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento, che avevano preso a modello i costumi orientali e in particolare il kimono¹⁴². I nuovi parametri estetici entrarono nella moda con un decennio circa di ritardo, ma si diffusero questa volta in modo capillare e furono recepiti sia dall'alta moda, sia tra le signore che si confezionavano da sé gli abiti, trovando i modelli sulle riviste di moda¹⁴³.



FIG. 25. Abito da sera “Japonika” di Madeleine Vionnet in un disegno di Thayath (Ernesto Michaelles) del 1924. Collezione Riccardo Michaelles.

¹⁴⁰ R. Orsi Landini, *L'artista e il sarto. I rapporti tra arte e moda negli anni Venti*, op. cit., p. 43.

¹⁴¹ J.I. Kanai, *Japonism in Fashion: Overview*, in *Japonism in Fashion*, op. cit., p. 197.

¹⁴² R. Orsi Landini, *L'artista e il sarto. I rapporti tra arte e moda negli anni Venti*, op. cit., p. 43.

¹⁴³ Ivi, pp. 43-44.



FIG. 26. Due completi italiani del 1924. Entrambi sono stati pubblicati *nell'Enciclopedia dell'abbigliamento femminile* di Bruno Piergiovanni del 1924.

CAPITOLO IV

LA MODA ITALIANA DELL'EPOCA FASCISTA E IL GIAPPONE

1. I RAPPORTI TRA ITALIA E GIAPPONE DURANTE IL FASCISMO

Mentre nel 1922 la marcia su Roma decretava in Italia la salita al potere del partito fascista, in Giappone cominciava ad affermarsi il regime fascista. Sebbene diversi studiosi abbiano negato l'esistenza di tale regime in Giappone, lo storico Francesco Gatti ne ha efficacemente delineato i tratti in più occasioni, in particolare nel volume *Il fascismo giapponese* del 1983¹.

Non vi fu un fatto eclatante che segnò l'inizio del regime fascista giapponese². Tuttavia il *tennōsei fashizumu* (ovvero il fascismo del sistema imperiale) si costituì tra le due guerre mondiali con una progressiva presa di potere da parte del "blocco di potere dominante" costituito da gruppi industriali e finanziari, uomini politici e alti rappresentanti dell'esercito, della burocrazia e della Corte imperiale³. Tale blocco di potere "occupò lo stato dall'interno, con una progressiva azione di soffocamento dei diritti civili e delle già limitate libertà politiche"⁴. In ciò consiste essenzialmente secondo Gatti - che ha accolto a tal proposito le teorie formulate dallo scienziato politico Maruyama Masao nel 1946⁵ - la peculiarità del fascismo giapponese: esso fu un fascismo "dall'alto", nel senso che i gruppi elitari che già erano al potere avviarono una serie di provvedimenti che comportarono una trasformazione del regime da autoritario a compiutamente fascista⁶. Tale processo di trasformazione si completò tra il 1936 e il 1938⁷.

Per l'Italia e la Germania, invece, si può parlare di fascismo "dal basso", poiché il movimento fascista italiano e il nazismo tedesco si insediarono come *partners* nuovi nella gestione dello stato, dal momento che i loro esponenti non appartenevano già al cosiddetto "blocco di potere".

Ciò non esclude il fatto che il fascismo giapponese si sia espresso con modalità per molti aspetti simili ad altri fascismi - tra cui anche il fascismo italiano -, sia sul versante della repressione di ogni forma di dissenso, sia su quello della 'fabbrica' del consenso.

Per quanto riguarda la repressione, basti ricordare che nel 1925 - lo stesso anno in cui in Italia si iniziavano a promulgare le "leggi fascistissime" - veniva approvata in Giappone la *Chian ijihō* (legge per il mantenimento dell'ordine pubblico), che venne usata da polizia e magistratura fino alla fine della seconda guerra mondiale per dare una parvenza di legalità alla persecuzione degli avversari del regime, in nome della salvaguardia di un non ben definito *kokutai* (sistema

¹ Cfr. F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, 1983. Per il dibattito sul fascismo giapponese cfr. ivi, pp. 231-240; F. Gatti, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, in *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, a cura di E. Collotti, 2000, pp. 193-216 e F. Mazzei, *Il capitalismo giapponese. Gli stadi di sviluppo*, 1979, pp. 233-239.

² F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 243

³ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 202.

⁴ *Ibidem*

⁵ M. Maruyama affrontò la questione del fascismo giapponese in una celebre conferenza del 1946, pubblicata nel 1947 e tradotta in inglese nel 1963 con il titolo *The Ideology and Dynamics*. È stata pubblicata in italiano nel 1990. Cfr. M. Maruyama, *Le radici dell'espansionismo. Ideologie del Giappone moderno*, 1990.

⁶ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 192 e F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., pp. 259 e 260.

⁷ F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 260. Cfr. anche M. Del Bene, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, op. cit., p. 14.

nazionale)⁸. Nel 1928 la legge venne inasprita con l'introduzione della pena di morte, che era stata reintrodotta due anni prima anche in Italia "per attentati contro gli esponenti della famiglia reale e il capo del governo e per gravi reati contro la sicurezza dello stato"⁹. Alla *Chian ijihō* seguirono poi altre leggi repressive, come quella di emergenza sui crimini di guerra e quella per il restringimento delle libertà civili e politiche, entrambe del 1942¹⁰.

Militanti comunisti e intellettuali non allineati con il regime furono messi a tacere. Ad esempio nel 1925 furono incriminati gli studenti marxisti della facoltà di Sociologia dell'Università di Tokyo che si erano associati nella *Gakuren* (Unione Studentesca), con l'accusa di propagandare l'ideologia marxista¹¹. Nel 1928 furono arrestati i dirigenti e quasi tutti i militanti del Partito Comunista¹². I due noti intellettuali Minobe Tatsukichi e Tsuda Sōchici furono accusati rispettivamente nel 1935 e nel 1940 di screditare con le loro opere la dignità dell'imperatore, che era il fulcro intorno a cui ruotava l'ideologia fascista giapponese¹³. Per questo motivo Minobe fu costretto a ritirarsi dall'insegnamento accademico e Tsuda fu imprigionato per tre mesi¹⁴. Alcune loro opere furono messe al bando. I due intellettuali non furono eliminati fisicamente come era accaduto nel 1924 a Giacomo Matteotti in Italia, ma certo furono comunque ridotti al silenzio.

Il Ministero degli Interni compilò un elenco di altri libri e riviste dei quali fu vietata la circolazione¹⁵. Con le stesse finalità era stata istituita nel 1927 una sezione del Ministero della Giustizia, incaricata di reprimere le "idee dannose"¹⁶. Presso ogni tribunale si insediarono i "procuratori di pensiero" che inducevano gli imputati, mediante le armi della pressione psicologica, ad abiurare le "idee pericolose"¹⁷.

Nel 1940 furono sciolti tutti i partiti e tutte le organizzazioni sindacali, operaie e contadine¹⁸.

Sul piano, per così dire, squadristico, le prime efferatezze furono compiute nel 1923, subito dopo il terremoto che devastò Tokyo e la regione circostante, da parte di pseudo-soccorritori e poliziotti contro dirigenti socialisti, marxisti e contro migliaia di lavoratori stranieri¹⁹. La violenza venne praticata anche dal *Tokubetsu kōtō keisatsu* (o *Tokkō*), che era un "apparato di polizia speciale superiore" con funzioni di polizia segreta, paragonabile all'OVRA italiana²⁰. Tuttavia, come ha ricordato lo storico Marco Del Bene, a differenza del fascismo italiano e del nazismo, che fecero ampio ricorso alla violenza fisica come strumento di repressione, in Giappone "fattori sociali e

⁸ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 191-192 e F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., pp. 262-263. Cfr. anche F. Gatti, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, op. cit., p. 205-206.

⁹ Cfr. P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, 2014, p. 53. Per la situazione giapponese cfr. R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 192 e F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 263.

¹⁰ F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 262.

¹¹ *Ibidem* e R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 192.

¹² F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 263 e R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 192.

¹³ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 201. Cfr. anche F. Gatti, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, op. cit., p. 201 e M. Del Bene, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, op. cit., pp. 142-143.

¹⁴ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 192-193. Sulla parallela fascistizzazione dell'Università italiana cfr. P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, op. cit., pp. 192-193.

¹⁵ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 193.

¹⁶ F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 263.

¹⁷ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 193-194.

¹⁸ F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 261.

¹⁹ *Ivi*, p. 263.

²⁰ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 193.

culturali orientarono la violenza di stato verso forme di coercizione prevalentemente psicologiche”²¹.

In ogni caso, la repressione del dissenso fu così estesa ed efficace che in Giappone non si levarono forme di resistenza attiva al regime, paragonabili ad esempio al movimento partigiano in Italia²².

Per quanto riguarda la “fabbrica” del consenso, un ruolo determinante venne svolto dal sistema educativo (si pensi ad esempio all’inserimento di “supervisori” nei gruppi di ricerca in ambito accademico, con il compito di guidare gli studenti secondo un’ideologia filo-fascista), da una miriade di associazioni che diffusero l’ideologia fascista²³ e dai mezzi di comunicazione di massa²⁴. La funzione importante di questi ultimi (in particolare radio, giornali e cinema) come strumento di propaganda è stata evidenziata da Marco Del Bene nel suo saggio *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*²⁵. Nel frattempo anche in Italia il regime fascista aveva incominciato ad esercitare un controllo politico sempre più esteso sull’informazione, soprattutto dopo l’istituzione nel 1935 del Ministero per la Stampa e la Propaganda, ribattezzato nel 1937 Ministero della Cultura popolare²⁶.

In sintesi, il fascismo giapponese presentò diversi tratti comuni al nazismo e al fascismo italiano, che sono stati a suo tempo evidenziati da Maruyama e sono riconducibili alla lotta al marxismo, l’opposizione al liberismo e al parlamentarismo, “la tendenza a glorificare il rafforzamento militare e la guerra”, oltre che “una forte enfasi sui miti razziali e sull’essenza nazionale”²⁷.

Ci fu poi un altro elemento che accomunò il fascismo giapponese a quello italiano e che determinò l’avvicinamento politico dell’Italia al Giappone. Si trattava dell’ “insistenza sull’espansione esterna”²⁸, ovvero delle guerre colonialistiche intraprese dai due Paesi durante gli anni Trenta.

Infatti nel 1931 il Giappone invase la regione cinese della Manciura, dove fondò l’anno successivo lo stato fantoccio del Manciukuò, formalmente dipendente dall’imperatore cinese, ma di fatto controllato dal Giappone²⁹. Nel 1933 la Società delle Nazioni condannò l’azione giapponese in Manciuria e il Giappone, dopo aver abbandonato il consesso internazionale, nel 1937 invase la Cina.

A conferma del fatto che la moda è lo specchio dei tempi, si segnala che l’attività bellica condotta dal Giappone venne riecheggiata in alcuni kimono realizzati in quegli anni, decorati con disegni di aerei e navi da guerra (**FIG. 1**).

²¹ M. Del Bene, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, op. cit., p. 14. Sulla violenza come “parte costitutiva del movimento fascista” italiano cfr. P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, op. cit., pp. 25-37.

²² F. Gatti, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, op. cit., pp. 208-209.

²³ Cfr. R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 193 e 195-198; M. Del Bene, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, op. cit., pp. 16-17.

²⁴ M. Del Bene, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, 2008, pp. 25-27.

²⁵ Ivi, in particolare capitoli III e IV.

²⁶ P. Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, op. cit., pp. 40-41 e p. 221-231.

²⁷ Cfr. F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 241-242 e F. Gatti, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, op. cit., p. 211.

²⁸ F. Gatti, *Il fascismo giapponese*, op. cit., p. 242.

²⁹ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 198-99.

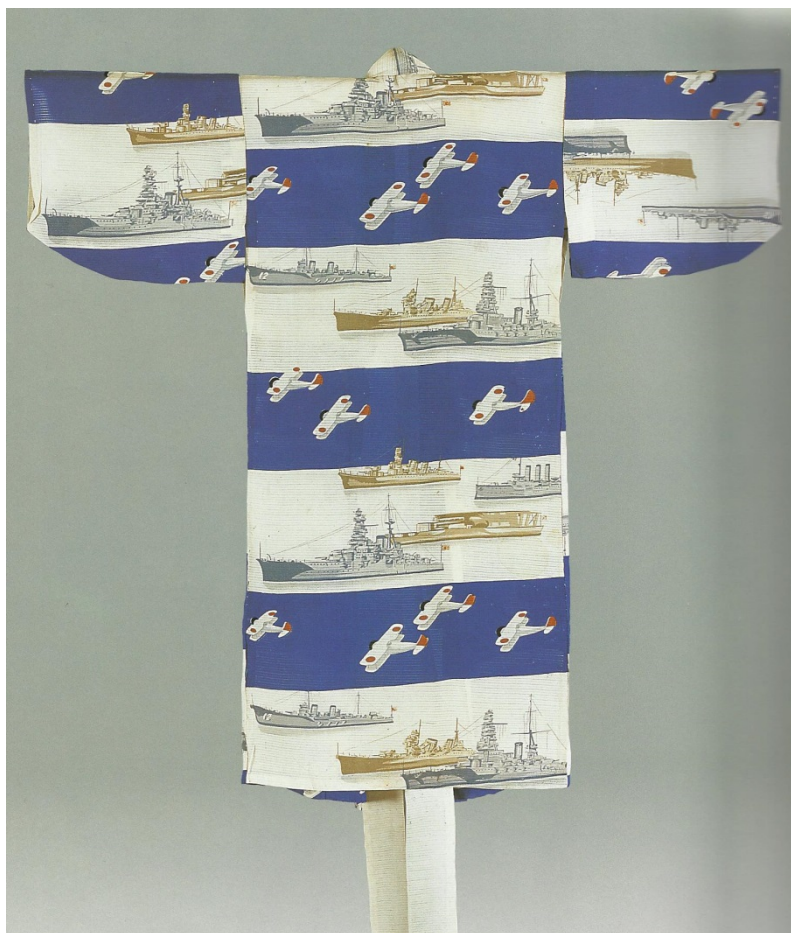


FIG. 1. Kimono in seta per ragazzo con motivi di sottomarini, aerei e navi da guerra. Giappone, inizio del periodo Shōwa, anni Trenta-Quaranta del XX secolo, Collezione Montgomery³⁰.

La posizione dell'Italia di fronte alle guerre espansionistiche del Giappone fu di grande prudenza, poiché da un lato intendeva salvaguardare i propri interessi politici ed economici in Cina, promossi sin dagli anni Venti - quando Galeazzo Ciano venne nominato (nel 1927) segretario di legazione a Pechino - e continuati negli anni Trenta, quando Ciano divenne ministro plenipotenziario in Cina (tra il 1931 e il 1933)³¹. Dall'altro lato, però, l'Italia desiderava non pregiudicare i propri rapporti con Tokyo, sia in ragione del fatto che era ormai evidente la crescente potenza giapponese, sia perché l'Italia cercava un sostegno alla propria campagna espansionistica in Africa.

Il nostro Paese infatti nel frattempo, nel 1935, aveva invaso l'Etiopia, suscitando l'inevitabile reazione della Società delle Nazioni, che la condannò per la sua aggressione e la colpì con sanzioni economiche³². Analogamente a quanto aveva fatto l'Italia in seguito all'espansione giapponese in

³⁰ Il kimono è stato pubblicato in *Kimonos art déco. Tradition et modernité dans le Japon de la première moitié du XXe siècle*, op. cit., n. 41, pp. 160-161.

³¹ Cfr. A. Vagnini, *L'Italia e l'imperialismo giapponese in Estremo Oriente. La missione del partito Nazionale Fascista in Giappone e nel Manciukuò*, 2015, pp. 13 e 27-29. Cfr. anche V. Ferretti, *Il Giappone e la politica estera italiana 1935-1941*, 1983, pp. 7-13.

³² M. Scalise, *Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone nella prima metà del Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, I, op. cit., 2003, pp. 140-147: 141.

Cina, il Giappone dichiarò la propria neutralità rispetto all'invasione italiana dell'Etiopia³³. Del resto per entrambi valeva il principio che l'accettazione dell'altrui invasione fosse un modo per legittimare la propria.

Il clima amichevole tra Italia e Giappone portò al riconoscimento, negli anni successivi, dell'impero d'Etiopia da parte del Giappone e del Manciukuò da parte dell'Italia (nel 1937)³⁴, tanto che nel 1938 venne inviata in Giappone e nel Manciukuò una missione di amicizia del Partito Nazionale Fascista, che venne accolta trionfalmente³⁵ e che portò alla firma di un accordo commerciale tra Italia, Giappone e Manciukuò³⁶.

La vicinanza ideologica tra il regime fascista italiano e quello giapponese e il reciproco sostegno alle guerre espansionistiche agevolavano le alleanze politiche tra Italia e Giappone. Nel 1937 Italia, Germania e Giappone firmarono il patto Anti-Comintern in funzione anticomunista, anche se, come ha ricordato lo storico Mario Scalise, "in effetti le trattative sono state svolte solo tra Italia e Giappone e può quindi considerarsi un'intesa italo-giapponese"³⁷. Nello stesso anno l'Italia mantenne una linea filo-giapponese nella conferenza indetta a Bruxelles dalla Società delle Nazioni per condannare l'invasione della Cina da parte del Giappone, assente alla stessa conferenza³⁸.

A riprova dell'intesa tra Italia e Giappone, sempre nel 1937 il Giappone propose in gran segreto all'Italia la stipula di un "patto difensivo bilaterale" italo-nipponico all'insaputa della Germania. Tale patto, a carattere esclusivamente difensivo, prevedeva una reciproca neutralità nel caso che l'Italia o il Giappone dovesse affrontare una guerra con un terzo Paese. Ma Galeazzo Ciano, che era stato nominato Ministro degli Esteri nel 1936, dopo un'iniziale accettazione, informò i tedeschi delle trattative in corso con il Giappone, rinunciando in tal modo a condurre una politica estera indipendente dalla Germania³⁹. Si giunse così nel 1939 alla firma del 'patto d'acciaio' tra Italia e Germania e nel 1940 alla stipula del Patto Tripartito tra Italia, Germania e Giappone, detto anche 'asse Roma-Berlino-Tokyo', che definiva le aree di influenza di ciascuno dei tre Paesi.

Con la resa dell'Italia agli Alleati, l'8 settembre 1943, i rapporti tra Italia e Giappone cessarono, fino alla dichiarazione di guerra al Giappone da parte dell'Italia il 15 luglio 1945⁴⁰.

Ma come abbiamo visto, prima dell'8 settembre le relazioni politiche tra i due paesi furono favorevoli ed ebbero anche delle positive ripercussioni economiche e culturali. In ambito economico, oltre al già citato accordo commerciale tra Italia, Giappone e Manciukuò, si ricorda che la FIAT ricevette da parte del Ministero della Guerra Giapponese l'ordine di 72 aerei da bombardamento, mentre dal Governo del Manciukuò di un migliaio di autocarri⁴¹.

In ambito culturale, nacque a Tokyo nel 1940 l'associazione Italia-Giappone che promosse l'invio di missioni culturali in Italia e l'istituzione del premio letterario "Yamato"⁴², mentre nel 1941 venne

³³ M. Scalise, *Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone*, op. cit., pp. 140-147: 141. Cfr. anche V. Ferretti, *Il Giappone e la politica estera italiana 1935-1941*, op. cit., pp. 41-50.

³⁴ Cfr. A. Vagnini, *L'Italia e l'imperialismo giapponese in Estremo Oriente*, op. cit., p. 39

³⁵ Ivi, pp. 84-95.

³⁶ M. Scalise, *Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone*, op. cit., pp. 140-147: 144. Cfr. anche A. Vagnini, *L'Italia e l'imperialismo giapponese in Estremo Oriente*, op. cit., pp. 68-69.

³⁷ M. Scalise, *Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone*, op. cit., pp. 140-147: 142.

³⁸ *Ibidem*. Cfr. anche A. Vagnini, *L'Italia e l'imperialismo giapponese in Estremo Oriente*, op. cit., pp. 37-38.

³⁹ Cfr. V. Ferretti, *Il Giappone e la politica estera italiana 1935-1941*, op. cit., pp. 213-246 e M. Scalise, *Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone*, op. cit., pp. 140-147: 143.

⁴⁰ Ivi, p. 144.

⁴¹ Ivi, p. 143.

⁴² Ivi, p. 145.

ufficialmente inaugurato l'Istituto Italiano di cultura a Tokyo⁴³. Lo stesso anno si svolse a Rimini un convegno culturale finalizzato ad avvicinare i due Paesi⁴⁴, mentre nel 1942 venne pubblicato a Roma un ponderoso volume dedicato all'"amicizia italo-giapponese"⁴⁵. Inoltre, in Italia venne pubblicato dal 1941 al 1943 "Yamato", "mensile italo-giapponese" propagandistico diretto da Pietro Silvio Rivetta – già autore di una *Storia del Giappone* del 1920⁴⁶ –, che aveva il compito di far conoscere al pubblico italiano l'alleato asiatico⁴⁷. Uno spoglio della rivista risulta quantomai utile per comprendere l'immagine favorevole che si intendeva fornire del Giappone, di cui si elogiarono ripetutamente le imprese belliche e la ricca civiltà millenaria, con continui aggiornamenti sulla sua posizione nello scacchiere delle potenze mondiali⁴⁸. Quasi in ogni numero comparivano pubblicità che invitavano i lettori a visitare il Giappone (FIG. 2) e articoli che rimarcavano la collaborazione politico-militare tra Italia e Giappone (FIG. 3)⁴⁹.



FIG. 2. Pubblicità che invitava a visitare il Giappone. "Yamato", Aprile 1942, II, n. 4, p. 92.

⁴³ Ivi, p. 146.

⁴⁴ Ivi, p. 144.

⁴⁵ *Sul Giappone. Volume dedicato all'amicizia italo-giapponese*, Roma, 1942, cit. in AA. VV. *Opere miscellanee dedicate al Giappone*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, 2003, II, p. 924.

⁴⁶ P. S. Rivetta, *Storia del Giappone dalle origini ai nostri giorni secondo le fonti indigene*, 1920.

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Cfr. ad esempio Politicus, *Sviluppi del conflitto europeo in Estremo Oriente*, in "Yamato", anno I, n. 5, maggio 1941, p. 134; Politicus, *La posizione del Giappone nel conflitto mondiale*, in "Yamato", anno I, n. 7, luglio 1941, p. 198.

⁴⁹ Cfr. la rubrica *Cronache Italo-nipponiche*, presente in ogni numero della rivista. Cfr. ad esempio *Cronache Italo-nipponiche*, in "Yamato", anno II, n. 1, gennaio 1942, pp. 26-27. Cfr. anche *Società amici del Giappone*, in "Yamato", anno II, n. 2, febbraio 1942, p. 56; *La visita del Duce*, in "Yamato", anno II, n. 5, maggio 1942, pp. 117 e 127; G. Paulucci di Calboli Barone, *Collaborazione politico-militare italo-germanico-nipponica*, in "Yamato", anno II, n. 9, settembre 1942, pp. 213-214.



FIG. 3. Benito Mussolini in visita alla sede della Società Amici del Giappone a Roma nel 1942⁵⁰.

2. LA MODA ITALIANA DELL'EPOCA FASCISTA E IL GIAPPONE

Nonostante in epoca fascista le relazioni con il Giappone siano state positive, ciò non comportò la comparsa di influssi giapponesi nella moda italiana, a differenza di quanto avvenuto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

È vero che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, durante gli anni Venti si registrarono nella moda italiana influenze giapponesi. Ma esse sono interpretabili come l'ultima espressione del giapponismo tardo-ottocentesco, piuttosto che la manifestazione di un interesse per il Giappone da parte della moda fascista.

Negli anni Trenta la stampa italiana, in particolar modo la rivista "Yamato", si limitò a presentare alcuni elementi dell'abbigliamento giapponese, come il kimono (**FIG. 4**), l'*obi*, gli ombrellini e i ventagli (**FIG. 5**), considerati tuttavia come aspetti della cultura giapponese e non come modelli da imitare⁵¹.

⁵⁰ Cfr. "Yamato", Maggio 1942, II, n. 5, p. 127

⁵¹ Cfr. V. D'Angara, *Come si taglia e si cuce un kimono*, in "Yamato", anno I, n. 3, marzo 1941, pp. 80-82; V. D'Angara, *Lo sfarzoso complemento del kimono: la obi*, in "Yamato", anno I, n. 6, giugno 1941, pp. 184-185; B. Bercieri Roffi, *Kasa, gli ombrellini nipponici*, in "Yamato", anno II, n. 6, giugno 1942, pp. 154-155; F. Laurini, *Ventagli e ventole giapponesi*, in "Yamato", anno II, n. 8, agosto 1942, pp. 200-201.



FIG. 4. Come si taglia e si cuce un kimono, in “Yamato”, marzo 1941



FIG. 5. Ventagli e ventole giapponesi, in “Yamato”, agosto 1942

In effetti l'autarchia propugnata dal fascismo anche nel settore dell'abbigliamento, dove veniva incentivato il "vestire italianamente", poco spazio lasciava alle influenze straniere, sia francesi, sia orientali⁵².

Durante gli anni Trenta il flebile gusto per l'esotismo venne comunque soddisfatto nella moda italiana. Non ci si volse però verso il Giappone, ma semmai verso le colonie d'Africa recentemente conquistate, in particolare la Libia e l'Etiopia. Le riviste italiane di quel decennio sono ricche di articoli e fotografie sulle usanze e sui costumi libici, etiopici e somali (FIG. 6)⁵³. Ad esempio nell'Ottobre del 1935 il settimanale femminile "Lei" dedicò un intero numero all'abbigliamento delle donne d'Etiopia⁵⁴, mentre nel mensile "Le vie d'Italia" comparve un articolo su *I ricami abissini*, corredato da una fotografia dell'imperatrice d'Etiopia con indosso il costume tradizionale, riccamente ricamato⁵⁵.



FIG. 6. A sinistra, esempio di abito femminile etiope, pubblicato sulla rivista "Lei" nel 1935⁵⁶. A destra, esempio di abbigliamento femminile somalo, pubblicato in "Lidel" nel 1935⁵⁷.

⁵² Cfr. A. Vaccari, *Il coloniale e la rappresentazione del lontano nell'Italia degli anni Trenta*, in *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, a cura di G. Franci e M. G. Muzzarelli, 2005, pp. 285-299:298; G. Butazzi, *Gli anni Trenta. La moda italiana si mette a confronto, tra autarchia e nuove prospettive*, in *Moda femminile tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 2000) a cura di C. Chiarelli, 2000, pp. 12-19.

⁵³ Cfr. A. Vaccari, *Il coloniale e la rappresentazione del lontano nell'Italia degli anni Trenta*, op. cit., p. 297.

⁵⁴ *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano e A. Vaccari, 2009, p. 194.

⁵⁵ Cfr. A. Castaldi, *I ricami abissini*, in "Le vie d'Italia", XLII, n. 11, novembre 1936, pp. 715-720, cit. in S. Grandi, A. Vaccari, *Vestire il ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, 2004, p. 214.

⁵⁶ Cfr. *Una giornata moderna*, op. cit., p. 194.

⁵⁷ *Ibidem*.

Qualche influsso della moda africana si ritrova nella comparsa di motivi decorativi quali giraffe, cammelli e palme nei tessuti stampati o ricamati. Si consideri ad esempio una camicetta di manifattura italiana del 1936 ricamata con disegni di palme, cactus e giraffe, che evocavano un paesaggio tropicale (**FIG. 7**)⁵⁸. Alcuni copricapi africani, come il turbante e il fez, vennero usati come modello per la realizzazione di cappelli femminili. Il fez venne portato anche dai bersaglieri e dai balilla (**FIG. 8**)⁵⁹. Si arrivò persino a introdurre nella moda italiana indumenti africani, come il *burnus*⁶⁰, e a realizzare abiti vagamente esotici, come quello del 1937, dal significativo nome “Beduina”⁶¹. Infine, ad imitazione delle “primitive” stoffe africane, vennero prodotti in Italia tessuti artigianali realizzati con materiali poveri e filati grezzi, usati ad esempio per realizzare completi da spiaggia con gonnelline in juta o abiti in canapa con i bordi sfrangiati⁶².



FIG. 7. Camicetta di manifattura italiana del 1936 ricamata con motivi di palme, cactus e giraffe. A destra, dettaglio⁶³.

⁵⁸ Cfr. anche un fazzoletto da collo del 1938 ricamato con palme, giraffe e teste di indigeni, pubblicato in “Fili”, V, 60, dicembre 1938, cit. in *Una giornata moderna*, op. cit., fig. p. 192.

⁵⁹ Per i turbanti ispirati ai copricapi africani cfr. *Una giornata moderna*, op. cit., p. 197.

⁶⁰ Il *burnus* è un ampio mantello con cappuccio di lana, tipico dell’abbigliamento maschile dell’Africa del Nord. Cfr. “L’azione coloniale”, 1940, cit. in S. Grandi. A. Vaccari, *Vestire il ventennio*, op. cit., p. 214: “In Italia il *burnus* è considerato un ottimo soprabito per sera [...]”.

⁶¹ Cfr. S. Grandi. A. Vaccari, *Vestire il ventennio*, op. cit., p. 213, fig. II.52 e *Una giornata moderna*, op. cit., fig. p. 193.

⁶² S. Grandi, A. Vaccari, *Vestire il ventennio*, op. cit., pp. 203-209.

⁶³ La camicetta, cit. in S. Grandi. A. Vaccari, *Vestire il ventennio*, op. cit., p. 214, è stata pubblicata in *Moda femminile tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 2000) a cura di C. Chiarelli, 2000, p. 99.



FIG. 8. A sinistra, in alto: ascari eritrei delle truppe coloniali italiane con indosso il fez nel 1935. A sinistra, in basso: balilla con il fez (1933). A destra, modella italiana con indosso un fez in una fotografia tratta dalla rivista “Annabella” del 18 marzo 1941⁶⁴.

⁶⁴ Tutte le fotografie sono state pubblicate in *Una giornata moderna*, op. cit., pp. 198-199.

CAPITOLO V

IL “MIRACOLO ECONOMICO GIAPPONESE” DEL SECONDO DOPOGUERRA E L’INFLUSSO DEL GIAPPONE SULLA CULTURA E LA MODA ITALIANE (1945-1969)

1. IL MIRACOLO ECONOMICO GIAPPONESE E IL *NEW JAPONISME*

Il 15 agosto 1945, dopo i bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki, il Giappone accettò la resa incondizionata che decretò la fine della guerra. Il Paese si trovava in uno stato di profonda prostrazione, con 8 milioni di senzatetto e 9 milioni circa di disoccupati¹. Non vi era città giapponese che non fosse stata colpita dai bombardamenti².

Dal 1945 al 1952 il Giappone venne occupato dalle forze alleate che, sotto il controllo del generale statunitense Douglas MacArthur, vi avviarono un processo di democratizzazione e di smilitarizzazione³.

Le già penose condizioni di vita della popolazione peggiorarono ulteriormente tra il 1946 e il 1947, quando si accentuarono la crisi economica e la penuria di cibo⁴.

Tuttavia proprio in quel biennio si verificò la cosiddetta “inversione di rotta”, espressione che indica un progressivo mutamento della politica statunitense nei confronti del Giappone il quale, da nemico, divenne il principale alleato degli Stati Uniti in Asia⁵. Ciò dipese dal fatto che, mentre la ‘guerra fredda’ si stava delineando in modo sempre più evidente, gli Stati Uniti, nel timore che il comunismo dilagasse in Asia, elessero il Giappone quale avamposto antisocialista dell’area estremo-orientale⁶. Il manifesto realizzato nel 1953 dal designer giapponese Takashi Kono e intitolato significativamente “Sheltered Weaklings – Japan”, ovvero “I deboli sotto protezione: il Giappone” ben rappresenta, seppure in modo polemico, il rapporto politico di sottomissione del Giappone (il branco di pesciolini) nei confronti degli Stati Uniti-pescecani, mentre gli squali rossi che simboleggiano la Russia nuotano in senso opposto (**FIG.1**)⁷.

Gli Stati Uniti favorirono la ripresa economica del Giappone, promuovendo l’esportazione di prodotti giapponesi⁸ e assecondando così anche gli interessi degli industriali statunitensi, desiderosi di riprendere i redditizi rapporti d’affari con il Giappone interrotti con lo scoppio della guerra del Pacifico⁹.

¹ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, 2006, p. 217.

² Ivi, p. 216.

³ F. Gatti, *Storia del Giappone contemporaneo*, 2002, p. 112-127.

⁴ Y. Kamekura, *Grafica*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 17 marzo-14 maggio 1995), 1995, p. 39.

⁵ F. Gatti, *Storia del Giappone contemporaneo*, op. cit., pp. 127-128.

⁶ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 218.

⁷ Il manifesto è stato pubblicato in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 5, p. 52.

⁸ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 224.

⁹ F. Gatti, *Storia del Giappone contemporaneo*, op. cit., p. 128.



FIG. 1 Takashi Kono, manifesto “Sheltered Weaklings – Japan”, 1953, Università delle Belle Arti della Prefettura di Aichi.

La “priorità della ricostruzione a tutti i costi” - secondo le parole dell’allora primo ministro giapponese - divenne il principale obiettivo dei governi che si succedettero in Giappone a partire dal 1946¹⁰. La riforma agraria del 1946¹¹ e i successivi piani economici quinquennali promossi dai governi giapponesi a partire dal 1955, volti a limitare il più possibile le importazioni e stimolare invece le esportazioni¹², favorirono il “miracolo economico giapponese”, per parafrasare il titolo di un celebre saggio di Hubert Brochier del 1965¹³.

Mediante una politica di contenimento dei salari, che rendeva le merci giapponesi altamente competitive a livello mondiale, e anche attraverso il ricorso al *dumping*, ovvero la vendita all’estero di merci sottocosto per penetrare il mercato straniero¹⁴, il Giappone riuscì a invadere i mercati internazionali con una grande quantità di articoli, tra cui televisori, macchine fotografiche e i primi prodotti della nascente industria elettronica (radio, calcolatori tascabili), che si sarebbe poi specializzata nella produzione di computers¹⁵. Inoltre nel 1951 venne istituita l’Organizzazione Giapponese di Ricerca del Commercio e delle Esportazioni, nota come JETRO, a sostegno delle esportazioni giapponesi¹⁶.

Alcuni dati sono utili per comprendere l’impressionante crescita economica del Giappone in quegli anni: il livello dei consumi, che già nel 1954 era ritornato a quello pre-bellico, nel 1957 lo superava del 27,1%¹⁷; il tasso di crescita del Giappone nel decennio 1962-72 è stato tre volte più rapido di

¹⁰ Ivi, p. 126.

¹¹ Ivi, p. 129.

¹² Ivi, pp. 133-142 e R.Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 224-231.

¹³ Cfr. H. Brochier, *Le miracle économique japonais 1950 – 1970*, 1970 [1 a ed. 1965].

¹⁴ Cfr. F. Gatti, *Storia del Giappone contemporaneo*, op. cit., p. 136.

¹⁵ P. Corradini, *Il Giappone e la sua storia*, 1999, p. 401.

¹⁶ K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., pp. 14-19:14.

¹⁷ P. Corradini, *Il Giappone e la sua storia*, op. cit., p. 400.

quello delle potenze occidentali e il suo PNL è raddoppiato dal 1960 al 1965, e poi ancora tra il 1966 e il 1970¹⁸; tra il 1960 e il 1980 il PNL pro capite è cresciuto in Giappone in termini reali al tasso medio annuo più elevato al mondo (7,1%) dopo quello di Singapore (7,5%)¹⁹.

Il Giappone è diventato così protagonista di una straordinaria ripresa economica, che l'ha portato a diventare negli anni Ottanta la seconda potenza economica mondiale dopo gli Stati Uniti²⁰.

La sua ascesa si è conclusa all'inizio degli anni Novanta con lo scoppio della *baburu economi* ("economia della bolla"), che aveva portato negli anni Ottanta il Giappone ad una crescita economica rapidissima ma fragile, in quanto basata su speculazioni nell'ambito della borsa e dei mercati immobiliari²¹.

Ad ogni modo, il progresso nipponico degli anni Cinquanta e Sessanta fu tale che nel 1984 l'economista americano Jean Pierre Lehmann coniò l'espressione *New Japonisme* per indicare la rinnovata passione dell'Occidente per il Paese del Sol Levante nel terzo quarto del XX secolo, dopo il cosiddetto *Old Japonisme* tardo-ottocentesco²². Secondo Lehmann i tratti principali del *New Japonisme* consistevano nel fatto che questo fenomeno si basava sul mondo dell'industria e trovava espressione principalmente negli annali di management²³. Tuttavia, come avremo modo di vedere in questo capitolo, l'interesse per il Giappone in Italia e in Europa non si limitò alla sfera economica, ma coinvolse diversi ambiti culturali, tanto che la produzione di alcuni designers e architetti italiani come Bruno Munari e Carlo Scarpa risentì di influenze giapponesi.

Dall'imitazione del sistema economico e produttivo occidentale al revanchismo culturale giapponese

Nel secondo dopoguerra il Giappone, storicamente abituato ad assimilare e a valorizzare le influenze straniere - basti pensare al suo incontro con la civiltà occidentale durante il periodo Meiji -, guardò all'Occidente e in particolar modo agli Stati Uniti come a un modello economico e culturale.

Come ricordato dal designer giapponese Yusaku Kamekura, "noi Giapponesi, in quel momento, credevamo fermamente che il solo modo per districarci dalle devastazioni causate dalla sconfitta e quindi per ricostruire il nostro paese, fosse quello di introdurre le moderne strutture sociali dell'Occidente. Credevamo che se non avessimo percorso una strada verso la democrazia e il capitalismo moderno, non saremmo rimasti che una nazione feudale e retrograda alla mercé dell'"estremo" oriente. Pertanto sceglieremo di procedere in direzione della modernizzazione di stile occidentale, con aggressività e a ritmi vertiginosi"²⁴.

Lo stesso concetto è stato espresso dal critico di design Masaru Katsumie, il quale ha affermato che "agli occhi del pubblico giapponese [...] tutti gli articoli che giungevano dagli Stati Uniti apparivano sorprendentemente nuovi ed erano considerati simbolo di civiltà"²⁵.

¹⁸ J.M. Bouissou, *Storia del Giappone contemporaneo*, 2003, p. 139.

¹⁹ G. Fodella, *Dove va l'economia giapponese. L'Estasia verso l'egemonia economica mondiale*, 1989, p. 28.

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ Cfr. A. Tollini, *Postfazione*, in P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 137; F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, 2006, p. 95; F. Gatti, *La fabbrica dei samurai. Il Giappone nel Novecento*, op. cit., pp. 112-116 e R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 235-37.

²² J.P. Lehmann, *Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan*, op. cit..

²³ Ivi, p. 758.

²⁴ Y. Kamekura, *Grafica*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., p. 39.

²⁵ K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, op. cit., p. 15.

Dall'emulazione all'imitazione il passo fu breve. Nell'imitare il sistema economico e tecnologico occidentale, il Giappone ne copiò anche i prodotti. Ad esempio gli apparecchi fotografici giapponesi della Nikon e della Canon si basavano sui modelli tedeschi della Contax e della Leica, così come alcune automobili della Honda su quelle britanniche della MG e Austin-Healy²⁶. Numerosi studenti giapponesi di design ed ingegneria si recarono in Europa e in America per studiarne direttamente il sistema produttivo²⁷; inoltre noti progettisti americani furono invitati in Giappone²⁸.

Se nella cultura giapponese l'imitazione non è considerata deprecabile poiché l'apprendimento è valutato più positivamente rispetto all'originalità e alla creatività²⁹, in Europa e in America l'attitudine dei giapponesi alla copiatura sollevò non poche proteste, tanto che nel 1958 al designer industriale giapponese Mosuke Yoshitake fu impedito di visitare alcune ditte in Svezia, poiché in Giappone erano state realizzate circa trenta copie quasi identiche di altrettanti prodotti svedesi³⁰.

Vi furono tuttavia anche prodotti inventati e realizzati dai giapponesi che riscossero un grande successo internazionale, come la prima radio a transistor portatile e il primo televisore a transistor, prodotti dalla Sony rispettivamente nel 1958 e nel 1959³¹.

Progressivamente si affermò tra i designers giapponesi la necessità di sottrarsi alla sudditanza nei confronti dell'Europa e degli Stati Uniti. Isamu Kenmochi, uno dei primi designers nipponici che si recò all'estero nel dopoguerra, al suo ritorno dagli Stati Uniti dichiarò, nel 1955: "Abbiamo prestato troppa attenzione a ciò che è straniero e abbiamo dimenticato le nostre origini. Abbiamo ancora bisogno di imparare alcune tecniche dall'Occidente, ma in termini di concetti non abbiamo motivo di imitare"³². La medesima necessità di "rivalutare i nostri tesori tradizionali e riportarli alla vita" per creare uno stile Moderno Giapponese venne sostenuta anche dal già citato Masaru Katsumie³³. Proprio in quegli anni alcuni designers giapponesi, nello sviluppare un "nuovo stile giapponese"³⁴, trassero ispirazione dall'architettura e dagli oggetti d'uso tradizionali nipponici per realizzare le loro opere.

Ad esempio nel 1951 Isamu Noguchi creò delle lampade in carta, con un sostegno in ferro e bambù che si ispiravano alle lanterne di carta (*chōchin*) usate tradizionalmente in Giappone per la pesca notturna sin dal XVI secolo (**FIG.2**)³⁵. Analogamente, nel 1953 Zenichi Mano realizzò per la Matsushita Electric Industrial Company di Osaka una radio la cui struttura richiamava evidentemente la celebre villa imperiale Katsura a Kyoto (**FIG. 3**)³⁶.

²⁶ Ivi, p. 18 e S. Habara, *Design Industriale*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., pp. 30-31:30.

²⁷ K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, op. cit., pp. 14-19:14 e 17.

²⁸ Ivi, p. 15.

²⁹ S. Habara, *Design Industriale*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., 1995, pp. 30-31:31.

³⁰ K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, op. cit., pp.14-19:14.

³¹ La radio e il televisore sono stati pubblicati in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 32 p. 66 e n. 44, p. 72.

³² K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, op. cit., pp.14-19:16-17.

³³ Ivi, pp. 16-17.

³⁴ Y. Kamekura, *Grafica*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., pp. 39-41:40.

³⁵ R. Menegazzo, S. Piotti, *Wa. The essence of Japanese Design*, 2014, p. 177, fig. p. 197.

³⁶ K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, op. cit., pp.14-19:17 e *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 10 p. 54.

Ancora, nel 1956 Riki Watanabe e Sori Yanagi progettaronò due sgabelli, chiamati rispettivamente “Torii” e “Butterfly” i quali, nella loro calligrafica eleganza, si ispirano alle linee curve di un *Torii*, ovvero di uno dei tradizionali portali giapponesi che introducono ad un area sacra (FIG. 4)³⁷.



FIG. 2. A sinistra: lampada in carta, ferro e bambù progettata nel 1951 da Isamu Noguchi. A destra: lanterna di carta (*chōchin*) del XVI secolo, usata tradizionalmente in Giappone per la pesca notturna.



FIG. 3. A sinistra: Radio National progettata da Zenichi Mano nel 1953. A destra: la villa imperiale Katsura a Kyoto. La parte sinistra della radio richiama il reticolato ligneo delle imposte della villa, mentre la parte destra i bianchi pannelli scorrevoli delle porte.

³⁷ Lo sgabello Torii e il Butterfly sono stati pubblicati in R. Menegazzo, S. Piotti, Wa. *The essence of Japanese Design*, op. cit., p. 177, fig. p. 30 e 29, mentre il Torii del santuario di Itsukushima a p. 27. Entrambi gli sgabelli sono stati pubblicati in molti altri volumi, tra cui *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 26, p. 63 e n. 27, p. 64.



FIG. 4. A sinistra: Sgabello “Torii” in rattan progettato da Riki Watanabe nel 1956. A destra lo sgabello “Butterfly” in compensato e metallo, progettato da Sori Yanagi nel 1956. Entrambi gli sgabelli si ispirano al ligneo *Torii* ‘galleggiante’ del santuario di Itsukushima, originario del VI sec. d.C. (ricostruito nel 1168 e rinnovato nel 1875), riprodotto nella fotografia al centro.

Si cominciarono a delineare così i tratti peculiari del nuovo design giapponese, che sono stati spesso riassunti nell’espressione giapponese *wa*. Questo termine allude non solo al concetto di ‘armonia e pace’, ma anche al Giappone stesso e alla cultura giapponese³⁸. Se da un lato l’essenzialità e la funzionalità erano caratteristiche che accomunavano il nuovo design giapponese al moderno design occidentale, dall’altro l’amore per l’imperfezione, l’irregolarità e l’asimmetria - che può essere sintetizzato con l’espressione giapponese *wabi-sabi*³⁹ -, era invece sconosciuto in Europa e in America⁴⁰.

In questi continenti l’originalità del nuovo design giapponese venne sempre più apprezzata, tanto che è possibile riscontrare l’influenza sia della cultura tradizionale giapponese, sia del nuovo design giapponese in alcuni oggetti di design prodotti in Occidente a partire dagli anni Sessanta.

Tuttavia il grande successo internazionale del design (e della moda) giapponese si affermò soprattutto tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, quando si diffuse il cosiddetto ‘minimalismo’: l’essenzialità e il vuoto, che già erano dei valori per i designers giapponesi, furono perseguiti anche da quelli occidentali.

Ritornando agli anni Cinquanta e Sessanta, occorre precisare che diversi aspetti della cultura giapponese – non solo il design, ma anche il cinema, la letteratura, le arti figurative, l’architettura e la moda - suscitavano interesse in Europa e negli Stati Uniti, dove si registrava sempre maggiore curiosità nei confronti di un Paese che da nemico annientato stava diventando un pericoloso *competitor* economico. Cresceva in Occidente inoltre la consapevolezza che poco si sapeva della cultura giapponese, oltre che di altre culture orientali, come stava ampiamente dimostrando la catastrofica esperienza della guerra in Vietnam (1960-1975).

³⁸ Sul concetto di *Wa* cfr. R. Menegazzo, S. Piotti, *Wa. The essence of Japanese Design*, op. cit., p. 9 e F. Fischer, *Il Design Giapponese: dal Meiji al Moderno*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., pp.8-13:13.

³⁹ Sul concetto di *wabi-sabi* cfr. A. Fukai, *Moda*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., p. 37 e F. Ostuzzi, Giuseppe Salvia, V. Rognoli, M. Levi, *Il valore dell’imperfezione. L’approccio wabi-sabi al design*, 2011.

⁴⁰ K. B. Hiesinger, *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, op. cit., pp.14-19:17.

Dal *côté* giapponese, invece, vi era un evidente spirito revanchista. Il Giappone desiderava infatti non solo mostrare al mondo intero il proprio progresso economico, ma anche ricordare la profondità e la ricchezza della propria civiltà millenaria, oltre che la vivacità della sua cultura contemporanea. Si potrebbe affermare che proprio nel secondo dopoguerra il Giappone iniziò progressivamente ad esercitare all'estero una forma di *soft power*⁴¹ grazie al quale, con il passare degli anni, questo Paese non venne più associato solo ai prodotti che esportava, ma anche a raffinate espressioni artistiche, tra cui la moda, che divennero oggetto di studio e di imitazione. Uno dei canali attraverso cui il Giappone mostrò al mondo la propria condizione di Paese 'risorto' dalle ceneri della guerra ed ormai economicamente avanzato furono le Diciottesime Olimpiadi, svoltesi a Tokyo nel 1964⁴².

2. LA DIFFUSIONE IN ITALIA DELLA CONOSCENZA DELLA CULTURA GIAPPONESE

Con la fine della seconda guerra mondiale, dopo un silenzio di alcuni anni, nel 1951 le diplomazie italiana e giapponese avviarono nuovamente le relazioni politiche tra i due Paesi⁴³.

Il triennio 1953-1955 fu significativo nella storia dei rapporti diplomatici tra Italia e Giappone. Infatti, dopo che nel 1953 il principe ereditario Akihito soggiornò brevemente nel nostro Paese, nel 1954 vi giunse anche il primo ministro Yoshida Shigeru. La visita venne poi ricambiata l'anno successivo, con il viaggio del ministro degli Esteri Gaetano Martino in Giappone⁴⁴.

Inoltre nel 1954 venne stipulato a Tokyo, in lingua francese, l'accordo culturale tra Italia e Giappone, volto a promuovere

“une meilleure connaissance de la culture de l'autre Pays, au moyen notamment:

- a) de livres, de périodiques et d'autres publications;
- b) de conférences, de concerts et de représentations dramatiques;
- c) d'expositions d'art et d'autres expositions à caractère culturel;
- d) de la radio, de disques et d'autres moyens mécaniques;
- e) de films ayant caractère scientifique, éducatif ou culturel”⁴⁵.

Sull'onda del boom economico che interessava il Giappone, nel 1962 il primo ministro giapponese Ikeda Hayato compì un viaggio in Europa che lo portò anche in Italia, dove venne ricevuto dal Presidente della Repubblica Antonio Segni e da Papa Giovanni XXIII. Dopo questa visita diplomatica, improntata alla promozione dell'interscambio commerciale tra Italia e Giappone, non vi furono altri incontri politici di spicco fino al 1973, quando Giulio Andreotti si recò a Tokyo⁴⁶.

Nel frattempo, si riavviarono anche le relazioni commerciali tra Italia e Giappone, che rappresentavano tuttavia una percentuale minima rispetto alle esportazioni complessive di ciascuno

⁴¹ Cfr. W. Yasushi and D. L. McConnell, *Soft power superpowers. Cultural and National Assets of Japan and The United States*, 2008.

⁴² J.M. Bouissou, *Storia del Giappone contemporaneo*, 2003, p. 140 e p. Corradini, *Il Giappone e la sua storia*, 1999, p. 405

⁴³ A. Tamburello, *La ripresa e lo sviluppo dei rapporti nel Secondo Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 175-176:175.

⁴⁴ N. Puerto, *Diario diplomatico Italia – Giappone 1954 - 2000*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 178-193: 178-179.

⁴⁵ *Accordo culturale tra Italia e Giappone*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, p. 177.

⁴⁶ N. Puerto, *Diario diplomatico Italia – Giappone 1954 - 2000*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, p. 179.

dei due Paesi. Per esempio, come si vede nella tabella sottostante (**FIG. 5**), nel 1960 le esportazioni dal Giappone verso l'Italia erano pari allo 0,72% delle esportazioni totali⁴⁷. I prodotti più esportati erano perlopiù materie prime tessili (35%), prodotti chimici (24%) e prodotti alimentari (16%). Invece la metà dei prodotti importati dall'Italia era composta da macchinari (48,2%)⁴⁸.

Tav. 1 - Import-export del Giappone e interscambio con l'Italia, 1960

Unità in migliaia di dollari

EXPORT TOTALE GIAPPONE	4.054.537	IMPORT TOTALE GIAPPONE	4.054.537
% ITALIA	0,72	% ITALIA	0,28
Totale vs. Italia	29.221	Totale da Italia	12.636
Alimentari e bevande	4.632	Alimentari e bevande	446
Tessile	10.184	Tessile	36
Chimica	6.878	Metalli	115
Minerali non metall.	854	Materie prime	460
Prodotti in metallo	1.342	Mineral fuels	939
Macchinari	815	Chimica	1.761
Altro	4.516	Macchinari	6.095
		Altro	2.784

Fonte: MOF

FIG. 5. Tabella riassuntiva delle esportazioni dal Giappone verso l'Italia e delle importazioni da parte del Giappone di prodotti giapponesi nel 1960. Le esportazioni dal Giappone verso l'Italia corrispondevano allo 0,72% delle esportazioni totali, per un ammontare di 29 milioni di dollari, mentre le importazioni dall'Italia rappresentavano lo 0,28% delle importazioni totali giapponesi.

Come nel resto del mondo, c'era anche in Italia curiosità nei confronti del Giappone, protagonista di un miracolo economico che presentava peraltro alcune somiglianze con quello italiano⁴⁹. Ma in quegli anni, in Italia, poco ancora si sapeva del Giappone: l'interesse nei confronti della sua cultura era circoscritto ad alcuni ambiti specifici, riservati a una ristretta cerchia di intenditori.

Si presentano ora di seguito i settori - cinema, letteratura, arte, architettura, design, moda - nei quali con più evidenza si manifestò in Italia, nel secondo dopoguerra, la passione per il Giappone. Come si avrà modo di osservare nei singoli paragrafi, non sempre vi fu un'influenza marcata della cultura giapponese su quella italiana, anche se si percepiva una crescente sensibilità nei confronti della cultura nipponica, che avrebbe trovato poi pieno sviluppo con il *new japonisme*, a partire dagli anni Settanta.

⁴⁷ La tabella è stata pubblicata in L. Fedeli, *Le relazioni commerciali tra Italia e Giappone*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 194-203: 194.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Il cinema

Nel 1951, lo stesso anno in cui si riavviavano le relazioni diplomatiche tra Italia e Giappone, il cinema giapponese, fino ad allora scarsamente conosciuto in Italia, conobbe un improvviso successo. Infatti, alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il Leone d'Oro venne assegnato al film *Rashōmon* di Akira Kurosawa, che era stato ammesso al concorso su segnalazione della nipponista e responsabile dell'“Italia Film in Giappone” Giuliana Stramigioli⁵⁰.

Come ricordato da Mino Argentieri, “in seguito a *Rashōmon*, non ci sarà edizione della mostra di Venezia che non annoveri film giapponesi [...]”; nel 1953 *I racconti della luna pallida d'agosto* [...] di Mizoguchi Kenji avrà il Leone d'Oro, mentre nel '54 il Leone d'argento verrà assegnato a *I sette samurai* [...] di Kurosawa [...]”⁵¹. Kurosawa e Mizoguchi sono stati i cineasti giapponesi più noti in Italia anche durante gli anni Sessanta e addirittura il regista italiano Sergio Leone si ispirò al film *La sfida del samurai* di Kurosawa del 1961 per realizzare il film western *Per un pugno di dollari* del 1964⁵². In ogni caso, è importante segnalare che proprio una manifestazione italiana come la Mostra del Cinema di Venezia rappresentò il trampolino di lancio per alcuni film giapponesi in Europa e negli Stati Uniti. Ad esempio il film *Rashōmon*, a seguito del successo riscosso a Venezia, vinse anche l'Oscar come miglior film straniero nel 1952.

Nell'ambito dei film di soggetto giapponese, si segnala che nel 1955 uscì in Italia il film *Madama Butterfly*, che era una coproduzione giapponese e italiana e che venne molto pubblicizzato nelle riviste di moda. (FIG. 6)

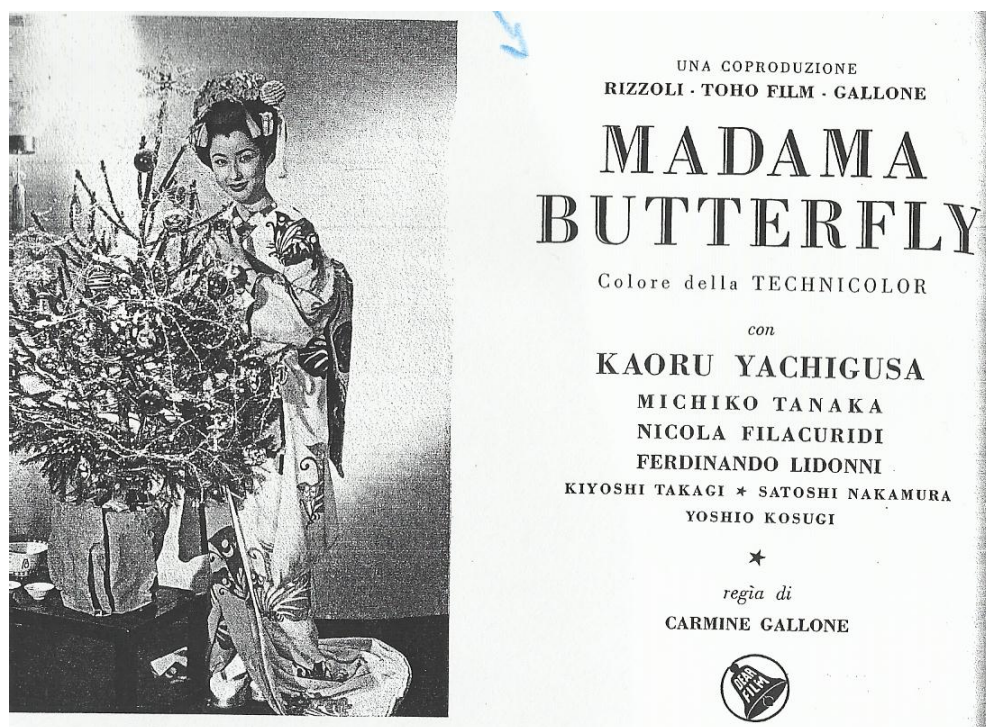


FIG. 6. Pubblicità del film *Madama Butterfly*. “La donna”, febbraio 1955, anno LI, n. 2, p. 56.

⁵⁰ Cfr. M.R. Novielli, *Storia del cinema giapponese*, 2001, p. 140.

⁵¹ Cfr. M. Argentieri, *Il cinema giapponese in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 467-471:468.

⁵² Ivi, p. 469.

Il design

Anche nei confronti del design giapponese in Italia si registrò un certo interesse sin dall'inizio degli anni Cinquanta, quando la Triennale di Milano invitò in più occasioni dei designers giapponesi. Il primo invito risale al 1953, per la Triennale del 1954, ma per motivi economici e per mancanza di tempo i designers coinvolti, tra cui Kenzo Tange e Sori Yanagi, dovettero declinare l'invito, ripromettendosi tuttavia di partecipare alla successiva XI Triennale del 1957⁵³. Così fu, e la partecipazione del Giappone riscosse grande successo, dal momento che il già citato sgabello *Torii* di Riki Watanabe vinse la medaglia d'oro⁵⁴.

La Triennale del 1957 comprendeva anche una Mostra Internazionale dell'Abitazione alla quale il Giappone prese parte con un padiglione allestito dagli architetti Junzo Sakakura e Kiyoshi Setke. Come si può vedere nelle fotografie sottostanti (**FIGG. 7 e 8**), su bassi tavolini in legno vennero esposti oggetti di produzione giapponese in ceramica, tra cui tazze da té, tazze per riso, vasi e vassoi⁵⁵.



FIG. 7. XI Triennale di Milano del 1957: allestimento del padiglione giapponese⁵⁶.

⁵³ R. Watanabe, *Dichiarazioni del designer*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., pp. 43-44:43.

⁵⁴ *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 26, p. 63.

⁵⁵ Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/XI_Triennale_di_Milano. Ultima consultazione 14 giugno 2015.

⁵⁶ La fotografia è reperibile all'indirizzo:

http://www.google.it/url?url=http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede-complete/IMM-3u030-0007736/&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=zMV-VJbAD4rDPKK1gbgI&ved=0CBoQFjAB&usg=AFQjCNHoggy8duTYAJJabmXUT1K15wD_wQ, ultima consultazione 3 dicembre 2014.



FIG. 8. XI Triennale di Milano del 1957. Tavola con suppellettili da cucina nella sezione del Giappone. Progetto dell'allestimento degli architetti Junzo Sakakura e Kiyoshi Seike⁵⁷.

Il successo del 1957 venne replicato nel 1960 con il conferimento della medaglia d'oro al "primo televisore completamente a transistor" prodotto l'anno precedente dalla Sony⁵⁸.

L'attenzione della Triennale nei confronti dei designers giapponesi proseguì anche nei decenni successivi, come dimostra, ad esempio, la partecipazione di Arata Isozaki all'edizione del 1968 con l'installazione "Electric Labyrinth". A conferma dello spiccato interesse da parte della Triennale per il design giapponese, si ricorda che nel 1995 la Triennale ha organizzato, insieme al Philadelphia Museum of Art, la mostra retrospettiva *Design giapponese. Una storia dal 1950*, di cui si parla più diffusamente nel capitolo VI di questa tesi⁵⁹.

Tra i designer italiani più affascinati dal Giappone e dallo spirito zen spicca Bruno Munari (1907-1998), che in Giappone si recò diverse volte a partire dal 1954⁶⁰.

Munari testimoniò la sua sconfinata ammirazione per la cultura giapponese in diversi scritti. Fondamentali sono, a tal proposito, alcuni saggi contenuti nel suo volume del 1966 *Arte come mestiere*. Ad esempio, in *Come si vive in una casa giapponese tradizionale* Munari descrisse i colori, i materiali e gli spazi essenziali ma funzionali della casa tradizionale giapponese⁶¹.

⁵⁷ Fotografia reperibile nel sito <http://www.triennale.org/en/archivio-fotografico/product/75459-sezione-del-giappone-junzo-sakakura-kiyoshi-seike>, ultima consultazione 3 dicembre 2014.

⁵⁸ Cfr. *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 44, p. 72.

⁵⁹ *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit.

⁶⁰ A proposito della predisposizione nipponica di Munari cfr. R. Arista, *Intervista ad Azalea Seratoni*, in "AiapZine", periodico on-line, 5 marzo 2012, <http://aiapzine.aiap.it/notizie/13304> ultima consultazione 3 dicembre 2014. Cfr. anche L. Granieri, *Design in Giappone: influssi e corrispondenze con l'arte italiana*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 290-298.

⁶¹ B. Munari, *Arte come mestiere*, 2008, pp. 114- 115 [1 a ed. Laterza, 1966]: Ho sempre sognato fin da ragazzo, di vivere in una casa giapponese fatta di legno e carta ed ora, nel mio recente soggiorno a Tokyo e a Kyoto, ho potuto abitare per tre giorni in una casa tradizionale, usarla, osservarne i particolari, gli spessori, le materie, i colori; guardarla da di dentro e annusarla, cercare di capirne le ragioni costruttive e pratiche [...]. Il modulo, la prefabbricazione, la

Munari citò poi, sempre in *Arte come mestiere*, l'efficacia visiva della bandiera giapponese⁶², l'abilità degli artigiani giapponesi nella lavorazione del bambù⁶³ e la praticità delle posate giapponesi⁶⁴. Due anni dopo, in *Design e comunicazione visiva*, oltre a rinnovare il proprio interesse per l'architettura e per la casa giapponese⁶⁵, così riassunse il proprio metodo: "Osservare a lungo, capire profondamente, fare in un attimo", che è un antico aforisma giapponese⁶⁶. In molte altre occasioni ribadì il suo entusiasmo per il Giappone e per la sua civiltà⁶⁷.

Diversi sono gli oggetti progettati da Munari nei quali è riscontrabile un'influenza giapponese. Basti pensare alle "sculture da viaggio", da lui ideate a partire dal 1958. Tali sculture erano pieghevoli, inizialmente di piccole dimensioni e potevano essere realizzate in carta: evidenti sono in tal caso i riferimenti all'arte giapponese di piegare la carta (*origami*) e di tagliarla (*kirigami*)⁶⁸.

Nel 1964 Munari progettò la celebre lampada a sospensione "Falkland", ottenuta con un tessuto elastico tubolare nel quale sono inseriti anelli metallici. Il principio sotteso alla realizzazione di questa lampada è identico a quello delle lampade di carta giapponesi: entrambe sono ottenute mettendo in tensione un materiale duttile (la filanca nel caso della lampada di Munari, la carta nel caso delle lampade giapponesi) su una struttura di sottili cerchi concentrici⁶⁹. Inoltre, come le lampade di carta giapponesi, anche la lampada "Falkland" ha un ingombro minimo di stoccaggio quando viene riposta (**FIG. 9**).

Nel 1965 Munari tenne una mostra personale presso i grandi magazzini Isetan di Tokyo che, nel secondo dopoguerra, svolsero un ruolo importante nella promozione della conoscenza dei prodotti e della cultura italiana in Giappone. Specularmente, sul versante italiano, una funzione analoga venne svolta da "La Rinascente" di Milano che già negli anni Cinquanta, nel divulgare le nuove tendenze culturali internazionali, aveva dedicato nel 1956 una mostra a oggetti per la casa provenienti dal Giappone (**FIGG. 10-11**)⁷⁰.

produzione in serie, e tutte le altre innovazioni che andiamo predicando come una novità necessaria, sono già applicate da centinaia di anni nella casa tradizionale giapponese".

⁶² *Il manifesto a immagine centrale*, in B. Munari, *Arte come mestiere*, op. cit., pp. 85-89: 87: "Esiste uno schema di manifesto al quale spesso i grafici fanno riferimento, per l'efficacia visiva, ed è la bandiera giapponese: un disco rosso in campo bianco".

⁶³ B. Munari, *Che cosa è il bambù*, in B. Munari, *Arte come mestiere*, op. cit., pp. 120-123.

⁶⁴ *Le posate*, in B. Munari, *Arte come mestiere*, op. cit., pp. 155-159.

⁶⁵ B. Munari, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, 1993, p. 325 ("Nell'architettura giapponese, rigidamente modulata ma infinitamente variata, è sempre presente, assieme al modulo geometrico, anche la natura organica") e p. 356 [1 a edizione 1968].

⁶⁶ B. Munari, *Design e comunicazione visiva*, op. cit., p. 69. L'osservazione è contenuta in A. Seratoni, *Il Giappone di Munari*, in <http://www.artsoup.info/2012/01/20/il-giappone-di-munari> ultima consultazione 3 dicembre 2014.

⁶⁷ *Intervista. Tecnica per usare la tecnica*, in M. Meneguzzo, *Bruno Munari*, 1993, pp. 103-118.

⁶⁸ A. Seratoni, *Il Giappone di Munari*, in <http://www.artsoup.info/2012/01/20/il-giappone-di-munari>, op. cit. Cfr. G. Bianchino, *Bruno Munari: il disegno, il design*, catalogo della mostra a cura di M. Branchi (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 febbraio – 30 marzo 2008), 2008, p. 92.

⁶⁹ La lampada è stata pubblicata in molti saggi, tra cui *1945-2000. Il design in Italia. 100 oggetti della collezione Permanente del Design Italiano della Triennale di Milano*, a cura di S. Annichiarico, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 2001), 2001, p. 62 e in A. Branzi, *Un museo del design italiano. Il design italiano 1964-1990*, 1996, p. 215. Secondo quanto riportato nella scheda tecnica dell'azienda Danese, che ancora la produce, la lampada "Falkland" si ispira, oltre alle lampade di carta orientali, anche alle nasse da pesca e alle calze da donna. Cfr. la descrizione tecnica della lampada nel sito web di Danese: <http://www.danese milano.com/lights/falkland/?lang=it> ultima consultazione 3 dicembre 2014.

⁷⁰ E. Papadia, *La Rinascente*, 2005, p. 89.



FIG. 9. Lampada a sospensione “Falkland” progettata da Bruno Munari per Danese nel 1964⁷¹.

“La Rinascente” avviò anche collaborazioni con alcuni designers giapponesi, tra cui Makio Asuike (in Italia dal 1963)⁷², di cui nel 1969 mise in vendita un servizio di bicchieri coordinati ad un servizio da tavola in porcellana bianca⁷³. Makio Asuike aveva aperto nel 1968 un proprio studio di design a Milano, attivo ancora oggi⁷⁴.

Negli anni Sessanta altri designers giapponesi, come Hisao Hosoe (1942-)⁷⁵ e Masanori Umeda⁷⁶, si trasferirono in Italia per collaborare con aziende e studi di design italiani. Inoltre nello studio dell’architetto e designer Angelo Mangiarotti (1921- 2012) si sono succeduti dagli anni Sessanta diversi progettisti giapponesi, tra cui Ichiro Kawahara (1926 – 2008, attivo nello Studio Mangiarotti nel 1962) e Motomi Kawakami, che vi lavorò dal 1966 al 1969⁷⁷.

⁷¹ La fotografia a sinistra è tratta da *1945-2000. Il design in Italia. 100 oggetti della collezione Permanente del Design Italiano della Triennale di Milano*, op. cit., p. 62. L’immagine di destra è stata pubblicata in *La cultura dell’abitare. Il design in Italia 1945-2001*, a cura di G. Bosoni, 2002, p. 191, accompagnata dalla seguente didascalia: “Bruno Munari realizza per Danese la lampada Falkland in maglina di fibra [...] che assume le qualità vibranti di un’improbabile carta giapponese: opalescente e leggera, ma anche elastica e duratura.[..]”.

⁷² Cfr. <http://www.makiohasuike.com/it/about/> ultima consultazione 9 dicembre 2014.

⁷³ M. Platti Cordani, *Coordinati: perché?*, in “Cronache. Pubblicazione bimestrale a cura delle relazioni pubbliche de La Rinascente Upim, Milano”, n. 50 anno XXI, giugno 1969, pp. 4-8: 6.

⁷⁴ <http://www.makiohasuike.com> ultima consultazione 4 dicembre 2014.

⁷⁵ L’ingegnere e designer Hisao Hosoe (1942 -) si trasferì in Italia nel 1967. Dopo aver lavorato dal 1967 al 1974 nello Studio Ponti-Fornaroli-Rosselli, nel 1985 aprì il proprio studio a Milano, dove vive tuttora.

⁷⁶ Di Masanori Umeda si parlerà più diffusamente nel capitolo dedicato agli anni Ottanta. Per ora si ricorda, tra i suoi progetti degli anni Sessanta, la “cucina abitacolo” progettata nel 1968 per Mesaglio Cucine. Cfr. A. Branzi, *Un museo del design italiano. Il design italiano 1964-1990*, op. cit., p. 85.

⁷⁷ Sulla presenza di architetti giapponesi nello studio di Angelo Mangiarotti cfr. A. Mangiarotti, I. Paoletti, K. Horikawa, *Architetti e designers giapponesi dallo studio Mangiarotti*, 2012.



FIG. 10. Allestimento della mostra sul design giapponese presso la Rinascente di Milano, 1956. Biblioteca dell'Università Commerciale Luigi Bocconi (Archivio Brustio).



FIG. 11. Inaugurazione della mostra sul Giappone presso “La Rinascente” di Milano, 30 Settembre 1956. Biblioteca dell'Università Commerciale Luigi Bocconi (Archivio Brustio).

L'architettura

Anche l'architettura giapponese, sia quella tradizionale, sia quella contemporanea, suscitò interesse in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta, soprattutto fra gli architetti e i designer che talvolta la presero a modello.

Per quanto riguarda l'architettura tradizionale, già abbiamo avuto modo di ricordare l'ammirazione di Bruno Munari per la casa giapponese. Anche l'etnologo e nipponista italiano Fosco Maraini, di cui poi faremo cenno nel paragrafo sulla letteratura, nel suo saggio del 1957 *Ore giapponesi*, elogiò la casa giapponese: "Semplicità, purezza, eleganza, un leggero tocco di ascetismo, ecco la casa giapponese; essa è l'espressione vivente, da secoli, di moltissime idee che noi riteniamo appena scoperte, cose quasi dell'avvenire"⁷⁸. Tali parole riecheggiavano quelle pronunciate nel 1954 dall'architetto tedesco Walter Gropius, fondatore della Bauhaus: "Tutti quegli elementi nel disegno della casa moderna per cui noi architetti abbiamo combattuto – la stretta correlazione fra interno ed esterno, le divisioni a slitta fra le stanze, ed altre cose ancora – eccoli qui nella casa giapponese"⁷⁹.

Lo stesso anno in cui si pubblicava *Ore giapponesi*, veniva tradotto in italiano il volume *L'architettura giapponese* di Ota H., mentre l'anno prima, nel 1956, sulla rivista "Cipangu" era apparso un articolo di N.F. Cartver Jr. sulla *Modernità della casa giapponese*⁸⁰.

L'architetto italiano che nel secondo dopoguerra più è stato influenzato dall'architettura giapponese tradizionale è stato Carlo Scarpa, che morì accidentalmente nel 1978 proprio in Giappone⁸¹. I riferimenti all'architettura giapponese, già presenti in alcuni suoi progetti degli anni Cinquanta⁸², si intensificarono soprattutto dopo il suo primo viaggio in Giappone nel 1969⁸³.

In particolare, echi dell'architettura giapponese si riscontrano nel complesso monumentale funebre Brion che Scarpa progettò dal 1969 nel cimitero di San Vito d'Altivole (Treviso). Infatti la stretta relazione tra spazi interni e natura circostante, il padiglione apparentemente sospeso su un laghetto⁸⁴ e il ponticello sull'acqua che ad esso conduce riprendono alcuni aspetti tipici dell'architettura giapponese⁸⁵.

Anche l'architettura giapponese contemporanea destò interesse in Italia in quegli anni, come dimostrano gli articoli⁸⁶ e i volumi pubblicati in quegli anni su quest'argomento⁸⁷. In particolare Manfredo Tafuri, nel suo volume su *L'architettura moderna in Giappone* del 1964 si soffermò sull'opera di Kenzo Tange, a cui riconobbe la capacità di aver creato un nuovo stile architettonico nel quale si integravano la modularità dell'architettura tradizionale giapponese e alcuni aspetti

⁷⁸ Cfr. F. Maraini, *Ore giapponesi*, 2012, p. 51 (1 a ed. 1957).

⁷⁹ W. Gropius, intervista concessa a Tokyo nel 1954, cit. in F. Maraini, *Ore giapponesi*, 2012, nota 1, p. 51.

⁸⁰ Per la bibliografia sull'architettura giapponese cfr. A. Tamburello, *L'architettura e l'urbanistica giapponese in Italia. Cenni su studi e divulgazione scientifica*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., II, pp. 785-786: 785 e 786, note 2 e 3.

⁸¹ Sull'influsso del Giappone nell'opera di Carlo Scarpa cfr. J.K. Mauro Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, 2012 [1a ed. 2007].

⁸² Cfr. ad es. il progetto per la Biglietteria della Biennale di Venezia (1951-52). Cfr. a tal proposito J.K. M. Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, op. cit., pp. 57-58.

⁸³ Sul viaggio in Giappone di Scarpa cfr. ivi, pp. 29-39 e p. 137.

⁸⁴ Ivi, p. 127.

⁸⁵ Nel ponticello sull'acqua "è evidente il riferimento alla cultura giapponese e, in particolare, al percorso che conduce alla casa del tè, detto 'tobi-ishi', costituito da una serie di pietre staccate.

⁸⁶ Cfr. A. Tamburello, *L'architettura e l'urbanistica giapponese in Italia. Cenni su studi e divulgazione scientifica*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., II, pp. 785-86.

⁸⁷ Per i volumi sull'architettura contemporanea giapponese pubblicati in Italia cfr. R. Boyd *Orientamenti nuovi nell'architettura giapponese*, 1969 e E. Tempel, *Nuova architettura giapponese*, 1969.

dell'architettura moderna occidentale, come l'uso del cemento armato e dei *pilotis* di lecorbisierana memoria⁸⁸. Negli anni Settanta Kenzo Tange avrebbe sviluppato dei progetti urbanistici a Napoli e a Bologna, come vedremo poi nel capitolo dedicato agli anni Settanta.

A conclusione di questo paragrafo sull'interesse in Italia per l'architettura giapponese, si segnala che nel 1969 venne organizzata a Firenze una mostra sull'*Architettura giapponese contemporanea*⁸⁹.

Le arti figurative

Così come per il cinema, il design e l'architettura, anche nell'ambito delle arti figurative l'Italia si dimostrò tempestivamente ricettiva nei confronti delle novità provenienti dal Giappone e in particolare nei confronti del gruppo artistico d'avanguardia giapponese Gutai. Tale movimento era stato fondato a Osaka nel 1954 da Jiro Yoshihara ed è riconducibile alle correnti artistiche dell'informale⁹⁰. Gli artisti che facevano parte di Gutai erano animati da una particolare sensibilità per la materia (Gutai significa "concreto")⁹¹. Se da un lato alcuni di loro furono influenzati dall'*action painting* americana e dalle opere di Lucio Fontana⁹², dall'altro lato non mancarono esempi di artisti americani, come Allan Kaprow, i cui *happenings* si ispiravano alle *performances* di esponenti Gutai⁹³. Al di là di mere questioni di progenitura artistica, quel che conta nel nostro discorso è sottolineare il ruolo chiave svolto dall'Italia nella conoscenza di Gutai in Europa⁹⁴. Come ricordato infatti da Bruno Corà, l'Italia rappresentò il trampolino di lancio per la conoscenza di Gutai in Europa grazie all'attività di promozione svolta dal critico d'arte francese Michel Tapié, che organizzò a Torino nel 1959 una mostra del gruppo Gutai alla galleria Notizie e nel 1959, sempre a Torino, la mostra "Arte nuova" dove alcuni membri di Gutai esposero insieme ad artisti europei e americani⁹⁵. Altre mostre di artisti Gutai furono organizzate negli anni seguenti a Torino⁹⁶, a riprova di un interesse da parte dell'Italia per l'arte giapponese, seppur circoscritto nella cerchia degli addetti ai lavori. Sull'arte tradizionale giapponese si segnala invece la pubblicazione nel 1958, tra i diversi saggi editi in quegli anni, del ricco volume di Yashiro H., *Duemila anni di arte giapponese*⁹⁷.

⁸⁸ M. Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, 1964, pp. 56-57, 88.

⁸⁹ Cfr. *Architettura giapponese contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 15 marzo - 15 aprile 1969) a cura di P. Riani, 1969.

⁹⁰ Cfr. S. Murakami, *Gutai: qualcosa che sfugge ad ogni definizione*, in *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra (Genova, 26 aprile - 31 maggio 1985), a cura di E. C. de Miro d'Ajeta, 1985, pp. 108-109: 109.

⁹¹ Ivi, p. 108.

⁹² Cfr. B. Corà, *Gutai in Europa a partire dall'Italia*, in *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte e Parco Civico, 23 ottobre 2010- 20 febbraio 2011), 2010, pp. 174-187:180.

⁹³ Cfr. P. Valenti, *Spazialismo, CoBra, Gutai*, in *L'arte del XX secolo. La nascita dell'arte contemporanea 1946-1968*, 2007, pp. 197-221: 220. Cfr. anche S. von Wiese, *La cultura giapponese come fonte di ispirazione per l'arte occidentale*, in *Giappone avanguardia del futuro*, op. cit., pp. 104-105.

⁹⁴ Cfr. I. Haryu, *Arte d'avanguardia in Giappone: passato e presente*, in *Giappone avanguardia del futuro*, op. cit., pp. 99-103: 102: "Gli scambi continui tra occidente e Giappone, i viaggi ormai frequentissimi in entrambi i sensi, contribuirono a creare una sorta di "concorrenza internazionale", nel senso che il fatto di giungere ad analoghe creazioni artistiche, ispirate a concezioni del tutto simili, era completamente svincolato dal luogo in cui si era compiuta la loro realizzazione".

⁹⁵ Cfr. B. Corà, *Gutai in Europa a partire dall'Italia*, in *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio*, op. cit., 2010, pp. 174-187: 178.

⁹⁶ Ivi, p. 180.

⁹⁷ Y. Yashiro, *Duemila anni di arte giapponese*, 1958.

La letteratura

A differenza di quanto avvenuto nel caso del cinema, del design e delle arti figurative, dove negli anni Cinquanta si riscontrò un vivo interesse per il Giappone, l'avanzamento della conoscenza della produzione letteraria giapponese in Italia procedette a rilento durante il secondo dopoguerra. Se tra il 1945 e il 1949 furono soltanto due le opere giapponesi tradotte in italiano⁹⁸, negli anni Cinquanta la situazione non migliorò, in quanto le traduzioni furono appena cinque⁹⁹.

Come evidenziato da Andrea Maurizi, docente di letteratura giapponese e traduttore, “per molti anni la conoscenza che in Italia si è avuta delle opere di letteratura giapponese si è basata essenzialmente su traduzioni effettuate da edizioni in lingua inglese delle stesse”¹⁰⁰. Inoltre si è privilegiata la traduzione di opere di letteratura moderna e contemporanea, trascurando la produzione antecedente il XX secolo poiché mancavano traduttori in grado di tradurre i classici della letteratura giapponese¹⁰¹. Tuttavia, nonostante la scarsità delle traduzioni di opere giapponesi, nel corso degli anni Cinquanta l'interesse italiano per la produzione letteraria giapponese è testimoniato dalla nascita nel 1956 della rivista “Cipangu”, edita dal Centro Studi di Cultura Giapponese di Roma¹⁰², sostituita nel 1957 dalla rivista “Giappone” (1957-59)¹⁰³. Entrambe contenevano, oltre a saggi sulla cultura giapponese (ad esempio su cinema, musica e urbanistica), anche la traduzione di racconti giapponesi¹⁰⁴. Alla rivista “Giappone” subentrò nel 1961 il trimestrale “Il Giappone” che fino al 2006, quando ha interrotto le pubblicazioni, è stata l'unica rivista accademica interamente dedicata al Giappone¹⁰⁵. Inoltre nel 1957 è uscito il volume *Ore giapponesi* dell'etnologo e orientalista italiano Fosco Maraini, “che più di ogni altro testo ha contribuito a far conoscere il Giappone in occidente”¹⁰⁶ e che è stato tradotto in numerose lingue.

Negli anni Sessanta molte più opere giapponesi (ben 27) sono state pubblicate in italiano, grazie al lavoro dei due nipponisti Atsuko Ricca Suga e Mario Teti, che offrivano una preziosa consulenza linguistica per la traduzione delle opere dall'originale¹⁰⁷. Gli scrittori giapponesi contemporanei più apprezzati (e più tradotti) in Italia in quel decennio furono Tanizaki Jun'ichiro, Kawabata Yasunari (premio Nobel per la Letteratura nel 1968)¹⁰⁸ e Mishima Yukio¹⁰⁹, che contemporaneamente venivano apprezzati anche in Europa e negli Stati Uniti. Da segnalare il fatto che parecchi titoli di Tanizaki furono tradotti in italiano prima che in francese e in inglese, a riprova del crescente interesse italiano per la letteratura giapponese¹¹⁰.

⁹⁸ A. Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, 2000, p. 90.

⁹⁹ Cfr. A. Boscaro, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., II, pp. 603-607:603 e A. Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, 2000, p. 90.

¹⁰⁰ A. Maurizi, *Il fascino dell'esotismo: il mondo di Ihara Saikaku in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., II, pp. 569-572:569.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² A. Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, op. cit., p. 16.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, pp.16-17.

¹⁰⁵ Ivi, p. 16.

¹⁰⁶ Ivi p. 17.

¹⁰⁷ Ivi, p. 12.

¹⁰⁸ Il suo primo romanzo tradotto in italiano nel 1959 fu *Il paese delle nevi* (del 1935-47). Cfr. A. Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁹ Ivi, p. 12. Il primo romanzo di Mishima ad essere tradotto in italiano fu *La voce delle onde* (del 1954) nel 1961. Ivi, p. 90.

¹¹⁰ A. Boscaro, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, op. cit., pp. 603-607:607.

3. INFLUSSI GIAPPONESI NELLA MODA ITALIANA

Nel secondo dopoguerra, fino alla fine degli anni Sessanta, l'influenza del Giappone sulla moda italiana fu assai flebile. Era semmai la moda francese a 'dettar legge' in Italia, nonostante la neonata moda italiana - dopo il debutto nel 1951 alla Sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze - mostrasse i primi tentativi di emancipazione dall'autorevole influsso francese.

Anche nella moda francese degli anni Cinquanta i riferimenti al Giappone furono molto rari, ad eccezione di alcune creazioni di Balmain, Dior e Cardin, di cui le riviste femminili italiane diedero puntuale notizia. Ad esempio, sul numero di Settembre 1949 della rivista "La donna", sono citati "vestiti da pranzo e da pomeriggio" di Balmain della collezione Autunno-Inverno 1950, ornati da "grandi cinture obi" ¹¹¹. Nel maggio 1953 "La donna" pubblicò un abito di Christian Dior, con corpino aderente e stretto in vita, decorato da un non meglio specificato "disegno giapponese su fondo bianco" (**FIG. 12**).

Il riferimento al Giappone, labile nell'abito sopra riprodotto, è invece ben riconoscibile in un kimono proposto da Dior nel 1955, che imita gli originali giapponesi per le lunghe maniche pendenti e l'alta cintura stretta in vita (**FIG. 13**).



FIG. 12. "Dior [...] disegno giapponese su fondo bianco". "La donna", maggio 1953, anno XLIX, n. 5, p. 20.

¹¹¹ *La moda "1950" viene dall'Est*, in "La donna", settembre 1949, anno XLVII, n. 9, p. 10.



FIG. 13. Christian Dior, kimono in raso bianco. “La donna”, febbraio 1955, anno LI, n. 2, p. 57.

I grandi motivi circolari ricamati sul kimono di Dior a distanza regolare ricordano i *mon*, ovvero emblemi araldici che in Giappone, dal periodo Kamakura in poi, venivano dipinti, stampati o ricamati sugli abiti dei personaggi di alto rango, per segnalare la loro appartenenza a una determinata famiglia. Tali *mon*, che erano parte integrante dell’arte tessile giapponese¹¹², consistevano spesso in cerchi che racchiudevano disegni stilizzati di piante, fiori, animali o di soggetti astratti¹¹³ (FIG. 14). Tuttavia nella didascalia che accompagnava la foto del kimono di Dior, pubblicata sul numero di Febbraio 1955 di “La donna”, i motivi decorativi circolari del kimono erano posti in relazione con le porcellane cinesi¹¹⁴.

¹¹² Cfr. S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., p. 207: “Usually the *mon* or crest is circular [...]. Crests are to be found everywhere, and they are an absolutely integral part of Japanese textile art” e p. 296.

¹¹³ Cfr. S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, p. 165.

¹¹⁴ “La donna”, febbraio 1955, anno LI, n. 2, p. 57: “Fantastici ricami in tinte smalto copiate a quelle delle porcellane cinesi, per il kimono di Dior, in raso bianco, sontuosamente elegante”.

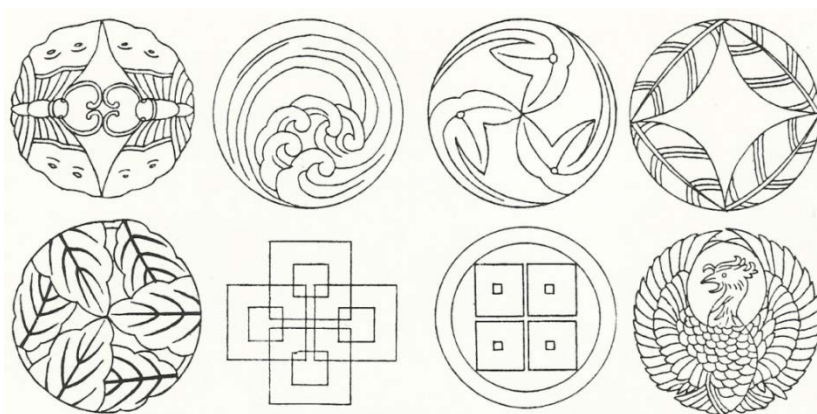


FIG. 14. “Esempi di *mon* giapponesi, con soluzioni stilizzate di elementi animali, vegetali e geometrici”¹¹⁵.

Proprio in quegli anni, per la precisione dal 1953, il grande magazzino giapponese Daimaru ottenne una licenza per produrre abiti di alta moda di Dior direttamente in Giappone¹¹⁶. Contemporaneamente, Dior, in Francia, usava sete tradizionali giapponesi per alcune sue creazioni¹¹⁷. Dopo di lui, anche Pierre Cardin utilizzò nella collezione invernale del 1958 dei preziosi tessuti serici giapponesi che aveva acquistato quell’anno durante il suo primo viaggio in Giappone, come ricordato dalla giornalista Elsa Robiola nella rivista “Bellezza”¹¹⁸ (**FIG. 15**). In Giappone Cardin si era recato per firmare una licenza che autorizzasse la produzione in Giappone di una linea d’abbigliamento con il suo marchio¹¹⁹.



FIG. 15. Pierre Cardin stringe le mani di alcune operaie giapponesi durante il suo primo viaggio in Giappone nel 1958. (Photo by 9158/Gamma-Keystone via Getty Images)¹²⁰

¹¹⁵ Il disegno e la relativa didascalia sono stati pubblicati in G. e R. Fanelli, *Il tessuto Art Nouveau*, 1986, fig. 45, p. 126.

¹¹⁶ *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute. La moda. Storia dal XVIII al XX secolo*, op. cit., p. 526.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Elsa Robiola, nell’articolo *Parigi cerca l’equilibrio tra vita alta e gonne corte*, in “Bellezza”, Settembre 1958, XVIII, n. 9, pp. 67-68, a p. 68 così descrisse la collezione invernale di Pierre Cardin: “Parrucche giapponesi; parrucche a ponpons gonfi ai lati del viso; gioielli multicolori e una serie regale di mantelli in tessuti portati dal Giappone foderati in visone, zibellino, cincillà di un lusso formidabile”. Cfr. anche “Bellezza”, febbraio 1959, XIX, n.2, p. 46: “[..] La seta e l’oro dei broccati che Pierre Cardin portò dal suo viaggio in Giappone, nel ’58 impreziosirono la sua collezione invernale parigina”.

¹¹⁹ M. Pezzi, *Pierre Cardin*, in *Dizionario della Moda*, a cura di G. Vergani, op. cit., pp. 207-211: 208.

¹²⁰ Foto reperibile all’indirizzo internet <http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/french-fashion-designer-pierre-cardin-shaking-hands-with-news-photo/163607790> ultima consultazione 14 dicembre 2014.

Per quanto riguarda la moda italiana, negli abiti degli anni Cinquanta, i riferimenti al Giappone si limitarono perlopiù alla presenza di alte cinture che richiamavano gli *obi*, senza tuttavia che il resto dell'abito presentasse, per taglio o decorazioni, altri elementi di derivazione giapponese. Così avvenne per esempio in un tailleur di Simonetta della stagione Autunno-Inverno 1956 (**FIG. 16**), in un vestito aderente “con fascia bustino stile giapponese” di Germana Marucelli della stessa stagione (**FIG. 17**)¹²¹ e in un “grembiule giapponese” di Glans per l'estate 1959 (**FIG. 18**).

In altri casi, furono i motivi decorativi del tessuto a rimandare ad un'iconografia giapponese. Ad esempio, per la primavera-estate 1953, Rinamodelli propose un abito stampato “giardino giapponese”, con uccellini stilizzati su rami fioriti (**FIG. 19**).

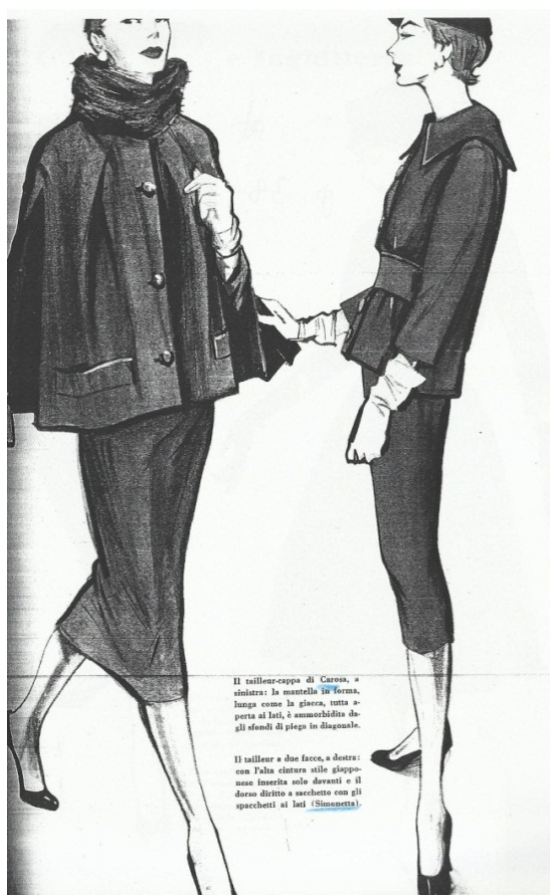


FIG. 16. “Il tailleur a due facce, a destra: con l’alta cintura stile giapponese inserita solo davanti e il dorso diritto a sacchetto con gli spacchetti ai lati (Simonetta)” “La donna”, ottobre 1956, anno LII, n. 10, p. 39.

¹²¹ Per la presenza di cinture alla giapponese cfr. anche Antonia, *Aprile propone*, in “La donna”, aprile 1952, n. 4, p. 11: “La vita oscilla fra il direttorio (vita alta) e il 1926 (vita bassa) [...]. La vita alta è ottenuta con cinture bustino o cinture “judo” alla giapponese e accentuata spesso da cortissimi boleri”.



FIG. 17. Nell'abito a destra, "Scollatura generosa e maniche lunghe, linea stretta e diritta ma ammorbidita dalle pieghe trattenute nel vestito di broccato con fascia bustino stile giapponese (Marucelli)". "La donna", novembre 1956, anno LII, n. 11, p. 29.



FIG. 18. A sinistra, "la vestaglietta di spugna aperta dietro e scollata, fermata in vita dalla cintura obi, copre il costumino di cotone stampato assortito alla borsa". "La donna", LV, giugno 1959, n. 6, p. 26.



FIG. 19. Di Rina-Modelli: a destra “il paltò in seta selvaggia unita forma insieme con l’abito stampato “Giardino giapponese”. “La donna”, aprile 1953, anno XLIX, n. 4, p. 39.



FIG. 20. Abito a pieghe in organza nera, con “fiori che si ispirano ai disegni orientali”, di Tizzoni. “La donna”, maggio 1955, anno LI, n. 5, p. 38.

Spesso però non vi era una chiara distinzione tra i motivi di ispirazione giapponese e quelli di origine cinese¹²²; pertanto, nella descrizione delle decorazioni dei tessuti, si potevano trovare nelle riviste di moda italiane generici riferimenti all'Oriente. Così avvenne ad esempio nel caso di un abito estivo di Tizzoni del 1955, il cui tessuto in organza nera era decorato, secondo la rivista "La donna", da "fiori che si ispirano ai disegni orientali"¹²³ (**FIG. 20**). Ad una osservazione più attenta, tuttavia, sembra di poter riconoscere, invece che fiori, alcuni caratteri della scrittura giapponese.

Occorre precisare che, anche quando da parte dei creatori di moda italiani vi era la volontà di rifarsi esplicitamente ai costumi nipponici, spesso l'imitazione del modello giapponese era alquanto libera e filologicamente poco corretta. Ad esempio, nel 1955 Maria Antonelli propose una rielaborazione del kimono giapponese che, nella rivista "Bellezza", la giornalista Irene Brin così descrisse:

"Maria Antonelli, in collaborazione con il pittore Giulio Coltellacci, ha volto il suo interesse a un Giappone settecentesco, quale i De Goncourt lo avrebbero amato, e la stessa preziosità dei tessuti si ritrova nei tagli, curati dagli ormai famosi Ennio e Vandina [...]. Maria Antonelli ha una linea giapponese [...]"¹²⁴.

La fotografia del modello "giapponese" della Antonelli, qui sotto riprodotto (**FIG. 21**), era accompagnata dalla seguente didascalia: "Volgendo il suo interesse al Giappone, Maria Antonelli rielabora il kimono. Vediamo qui in formazione le maniche, il caratteristico petto incrociato e contornato da bordo in colore diverso, particolari che troveremo trasformati e variati in gran parte dei modelli"¹²⁵. In realtà l'indumento, sia per la forma della maniche, sia per le modalità di sovrapposizione dei lembi dell'abito, richiamava più l'abbigliamento cinese che non quello giapponese. Uno dei tratti dell'abbigliamento cinese tradizionale era infatti la presenza di un lembo che si sovrapponeva alla base del collo, proprio come avviene nel caso della creazione dell'Antonelli (**FIG. 22**).

Invece i kimono giapponesi settecenteschi cui fa riferimento l'articolo di "Bellezza", si chiudevano a "V" – come anche i kimono di altre epoche – e i lembi erano fermati dall'*obi*, come si può vedere nella fotografia sottostante (**FIG. 23**).

¹²² Antonia, *Le grandi prime della moda I - A Parigi*, in "La donna", settembre 1953, n. 9, p. 7: "....lo stampato nuovissimo è di ispirazione cinese o giapponese".

¹²³ "La donna", maggio 1955, anno LI, n. 5, p. 38.

¹²⁴ I. Brin, *Collezioni italiane 1955. A Roma, primavera spensierata estate innamorata*, in "Bellezza" febbraio 1955, anno XV, n. 2, pp. 22-23:22.

¹²⁵ Ivi, p. 22.



FIG. 21. Maria Antonelli, rielaborazione del kimono giapponese. “Bellezza” febbraio 1955, anno XV, n. 2, p. 22.



FIG. 22. Abito cinese da donna del 1890 circa con il caratteristico taglio curvo del lembo sinistro in corrispondenza del collo. Collezione Linda Wrigglesworth, Londra¹²⁶.

¹²⁶ L’abito è stato pubblicato in V. Steele, J.S. Major, *China Chic. East meets West*, 1999, n. 22, p. 46.



FIG. 23. Cortigiana con kimono raffigurata in una stampa di Tori Kiyonaga databile al 1781-1789. Particolare.¹²⁷

Nel 1955 anche il modista Amighetti di Genova si ispirò al Giappone per alcuni cappelli di sua creazione. Realizzò infatti “certi piatti cappelli a punta arditamente rialzata” che, secondo la rivista “La donna” erano “ispirati ai copricapi dei nobili guerrieri giapponesi”¹²⁸ (**FIG. 24.a**). In effetti nel periodo Kamakura (1185-1333) i guerrieri portavano copricapi piatti rialzati nella parte posteriore (**FIG. 24.c**). Ma è possibile che, nell’ideazione del cappello, Amighetti si sia ispirato piuttosto all’acconciatura dei samurai, che si depilavano la parte superiore della testa e raccoglievano i capelli in alto (questo tipo di acconciatura era chiamato *chonmage*), con un modo che richiama la punta del cappello di Amighetti (**FIG. 24.b**).

¹²⁷ La stampa è stata pubblicata in D. Failla, *Dipinti e stampe del mondo fluttuante. Capolavori ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 16 Aprile – 21 agosto 2005), 2005, p. 102.

¹²⁸ “La donna”, gennaio 1955, anno LI, n. 1, p. 10.



FIG. 24.a, a sinistra: “Ispirati ai copricapi dei nobili guerrieri giapponesi certi piatti cappelli a punta arditamente rialzata, portati ben dritti [...] (Amighetti)”. “La donna”, gennaio 1955, anno LI, n. 1, p. 10. FIG. 24.b, in alto a destra: ritratto dell’attore Onoe Matsusuke nel ruolo di samurai (1814-15) con la caratteristica acconciatura (*chonmage*)¹²⁹. FIG. 24.c. Un guerriero del periodo Kamakura, con il caratteristico copricapo piatto, raffigurato in una xilografia giapponese del 1902¹³⁰.

A fronte di creazioni come quelle di Antonelli e di Amighetti, che si ispiravano assai liberamente ai costumi giapponesi, vi furono anche tentativi di citare la cultura e la moda nipponica in modo più scrupoloso. Così fece ad esempio Jole Veneziani nel 1958, quando propose un abito estivo che richiamava il Giappone non solo per il “tessuto bianco stampato a ideogrammi giapponesi”¹³¹, ma anche per il rigonfiamento del pannello posteriore, che ricordava gli *obi* voluminosi indossati dalle donne giapponesi sopra i kimono nel periodo Edo (1603-1867) (FIG. 25).

¹²⁹ La stampa è stata pubblicata in D. Failla, *Masterpieces of Japanese Art from the Edo Period to Modernisation*, catalogo della mostra (Genova, Museo Chiasso, 25 Luglio 2001 – 16 giugno 2002), 2001, p. 70.

¹³⁰ La xilografia è stata riprodotta in H. Benton Minnich, *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*, 1963, p. 154, n. 54.

¹³¹ “Bellezza”, Luglio 1958, anno XVIII, n. 7, p. 74.



FIG. 25. A sinistra, nell'abito di Jole Veneziani "il tessuto bianco stampato a ideogrammi giapponesi è tipicamente di gusto giapponese non solo nella rappresentazione figurativa, ma anche nei colori"¹³². A destra, stampa di Toyokuni III del periodo Edo raffigurante una donna con indosso un kimono e un voluminoso obi legato sulla schiena¹³³.

Ad onor del vero, già Christian Dior nel 1951 aveva avuto l'idea di usare un tessuto stampato con ideogrammi orientali (in quel caso cinesi) per realizzare un abito. Si tratta dell'abito da cocktail "Quiproquo" del 1951 (**FIG. 26**), che non sappiamo se sia stato fonte di ispirazione per la Veneziani. Tuttavia l'abito della Veneziani, seppur diverso nel taglio, è molto simile a quello di Dior nei motivi stampati.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Immagine reperibile sul sito http://www.printsofjapan.com/My%20Webs/myweb2/Index_Glossary_Hos_thru_I.htm, ultima consultazione 10 dicembre 2014.



FIG. 26. Abito da cocktail “Quiproquo” di Christian Dior del 1951 con ideogrammi cinesi stampati sul tessuto in shantung di seta¹³⁴.

Nella medesima collezione P/E 1958, Jole Veneziani realizzò un abito in un tessuto originale giapponese “barré nero e grigio” (FIG. 27). Come specificato nella rivista “Bellezza”, dove l’abito venne pubblicato, il tessuto di seta era particolarmente pregiato poiché apparteneva “alla categoria dei broché, realizzati con telai a mano”.¹³⁵



FIG. 27. Abito di Jole Veneziani realizzato con un autentico tessuto giapponese in seta¹³⁶.

¹³⁴ L’abito è stato pubblicato nel catalogo della mostra *China Through the Looking Glass* (New York, Metropolitan Museum, 7 maggio-16 agosto 2015), 2015, p. 163.

¹³⁵ “Bellezza”, luglio 1958, anno XVIII, n. 7, p. 74.

¹³⁶ *Ibidem*.

Oltre alla Veneziani, anche altri sarti italiani usarono per le loro creazioni tessuti in seta provenienti dal Giappone. Ad esempio nel 1959 Favro propose un “mantello in broccato di seta autentico giapponese intessuto d’oro”¹³⁷, nel quale pare di poter riconoscere disegni di draghi (FIG. 28).



FIG. 28. Favro, “mantello in broccato di seta autentico giapponese intessuto d’oro”. “Bellezza” febbraio 1959, anno XIX, n. 2, p. 46

Irene Galitzine

Nel 1962 la *couturière* italiana di origini russe Irene Galitzine (1916- 2006), la cui *Maison* aveva sede a Milano, compì un viaggio in Giappone insieme al sarto Emilio Pucci e all’imprenditore Giovanni Battista Giorgini, che già nel 1951 aveva fatto conoscere la moda italiana al mercato statunitense mediante la sfilata da lui organizzata nella sua villa fiorentina, alla presenza di diversi *buyers* americani. Ospiti dell’Alitalia, che proprio nel 1962 inaugurò la linea diretta Roma-Tokyo, i tre si fecero promotori del *Made in Italy* nell’Impero del Sol Levante¹³⁸ (FIG. 29).

¹³⁷ “Bellezza” febbraio 1959, anno XIX, n. 2, p. 46.

¹³⁸ I. Galitzine, *Dalla Russia alla Russia*, 1996, p. 156.



FIG. 29. Irene Galitzine con Emilio Pucci (a sinistra) e a Giovan Battista Giorgini (a destra) durante il loro viaggio a Tokyo nel 1962. Archivio Irene Galitzine.

Durante quel soggiorno in Giappone, la Galitzine presentò alcune sue creazioni presso i grandi magazzini Isetan di Tokyo, come ricordò nella sua autobiografia:

“Emilio Pucci, Giorgini e io partimmo per il Giappone, ospiti dell’Alitalia per il volo inaugurale della linea che avrebbe unito direttamente Tokyo a Roma. Facemmo sfilare le nostre *mannequins* nel grande magazzino Isetan di Tokyo e rimanemmo nella città per due settimane. Al ritorno, suggerii a Elisabeth Arden un nuovo maquillage: il “Lotus look”, che sarebbe apparso sui visi delle modelle della nuova sfilata di alta Moda a Palazzo Pitti.

Al Giappone era anche ispirata tutta la mia collezione, e le acconciature richiamavano le complicate pettinature delle geishe e delle gran dame giapponesi. Da Tokyo avevo portato anche una deliziosa giapponesina che divenne la mia mannequin-vedette. Tutti i motivi esotici che caratterizzavano le mie creazioni '63 erano però ben dosati e intelligentemente occidentalizzati. La mia linea era morbida e arrotondata, spalle e dorso sempre importanti, le maniche – molto ampie di giro, con il movimento del kimono, avevano l’attaccatura spostata in avanti. Le giacche dei *tailleurs* erano corte e si scostavano intorno al collo come se sbadigliassero”¹³⁹.

Pertanto il viaggio in Giappone fu di stimolo alla Galitzine che, non appena rientrata in Italia, introdusse riferimenti al kimono nelle collezioni Autunno/Inverno 1962-63 e Primavera/Estate 1963¹⁴⁰. Una delle novità più evidenti fu l’inserimento, negli abiti, di alte cinture allacciate posteriormente con grandi fiocchi, che imitavano quelli degli *obi* (FIG. 30).

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Cfr. B. Giordani Aragno, *Irene Galitzine. La principessa della moda*, catalogo della mostra (Roma, Auditorium Conciliazione, 27 gennaio – 28 febbraio 2006), 2006, pp. 46, 194 e 195.



Tre modelli di Irene Galitzine con dettagli ispirati all'obi.

FIG. 30.a, a sinistra. Abito da sera con fiocco posteriore. "Madame", Novembre-Dicembre 1962.

FIG. 30.b, al centro. "Abito in moiré rosa, fermato in via da un obi, ravvolto a forma di kimono, con un fiocco enorme a farfalla sulle spalle". "Costume", Dicembre 1962.

FIG. 30.c, a destra. Altro abito con fiocco-obi. "Elegante Welt. Die Zeitschrift der Dame", Dicembre 1962, n. 12.

Inoltre nella sua autobiografia, la Galitzine scrisse di aver creato delle "maniche – molto ampie di giro, con il movimento del kimono", che si trovano ad esempio in un suo pijama-palazzo e in un cappotto della collezione A/I 1962-63 (**FIGG. 31 e 32**). Ma - come abbiamo avuto già modo di evidenziare nel capitolo 3, relativo al giapponismo nella moda -, nei kimono autentici le maniche sono tagliate a parte rispetto al busto e non fanno tutt'uno con esso, come invece avviene nelle creazioni giapponesizzanti della Galitzine del 1962 e 1963. Quindi ancora una volta venne travisata la linea del kimono, come già era successo nella moda italiana e francese alla fine dell'Ottocento.



FIG. 31. Pigiama palazzo con maniche a kimono della collezione Irene Galitzine A/I 1962-63. “Costume”, Dicembre 1962, p. 144.



FIG. 32. Irene Galitzine, cappotto con maniche kimono della collezione A/I 1962-63. Foto archivio Irene Galitzine

Il movimento hippy e l'esotismo nell'abbigliamento

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta la moda occidentale fu attraversata da un'ondata di esotismo¹⁴¹.

All'origine di questo fenomeno vi fu il movimento *hippy*, nato in California nel 1966. Gli *hippies*, contestando diversi aspetti della contemporanea società occidentale, tra cui il consumismo e la propensione alla guerra, guardarono con interesse ad altre culture, soprattutto asiatiche, considerate portatrici di valori autentici, come la spiritualità e il rispetto per l'ambiente¹⁴².

Gli *hippies* espressero la propria contestazione anche attraverso l'abbigliamento. Rifiutarono infatti la tradizione vestimentaria occidentale, a favore di indumenti che provenivano dall'Afghanistan, dall'India, dalla Cina e dal Vicino Oriente, ma anche dall'Africa del Nord, dall'America degli Indiani e dall'America Latina¹⁴³. Il risultato era, secondo la definizione di Lydia Kamitsis, "una sorta di cocktail etnico dell'apparenza" dove la *djellaba* afghana poteva essere accostata ai vestiti frangiati degli indiani d'America¹⁴⁴.

L'abbigliamento tradizionale giapponese tuttavia, non venne preso come modello di riferimento dagli *hippies*. Infatti, dal momento che il loro esotismo vestimentario aveva una connotazione politica antioccidentale, il Giappone non rispondeva alla loro esigenza di rinnovamento, perché veniva percepito come un paese ormai occidentalizzato, tra l'altro alleato politicamente con gli Stati Uniti.

Va detto però che negli abiti orientaleggianti proposti alla fine degli anni Sessanta dall'alta moda e dal *prêt-à-porter*, vi è qualche riferimento al Giappone, come in un completo di Pucci del 1969 realizzato con tessuti indiani e giapponesi (**FIG. 33**). Ciò si spiega con il fatto che i creatori di moda, avendo colto lo spirito del tempo, accolsero in parte nelle loro creazioni questa ondata esotica, anche se ne fornirono una versione edulcorata, spogliata della sua carica rivoluzionaria¹⁴⁵. A quel punto, dal momento che non vi erano implicazioni politiche, nell'alveo delle influenze orientali potevano essere accolte anche quelle giapponesi.

¹⁴¹ Cfr. L. Kamitsis, *Artefacts étrangers et créations originales*, in *Touches d'exotisme XIV – XX siècles*, 1998, pp. 169-177: 170.

¹⁴² Ivi, p. 169. Cfr. anche G. Franci, *Dall'etnico al post-etnico: le ultime tendenze nell'interior design, food art e abbigliamento*, in *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, comunicazione*, a cura di F. Franci e M.G. Muzzarelli, 2005, pp. 105-122 : 106 : « Lo scenario di partenza, per il recupero in massa dell'etnico [...] sono gli anni Sessanta-Settanta : dalla swinging London [...] alla San Francisco delle prime contestazioni [...] : il folk dei figli dei fiori, l'anticonformismo degli hippies, dove la moda della protesta giovanile si impone a livello transnazionale. E parte di quel rifiuto del mondo adulto e borghese che trasferisce i propri ideali anche nella scelta di camicie arabe e tessuti indiani, di oggetti di un mondo « altro » e povero, di gonne zingaresche fatte in casa ancora non mercificate, dei giovani dai capelli lunghi che, da una parte, alludono alle capigliature degli Indios o di certe tribù « Native American » e, dall'altra, si mostrano nella loro differenza rispetto ai padri, in abito grigio e ben rasati ».

¹⁴³ L. Kamitsis, *Artefacts étrangers et créations originales*, in *Touches d'exotisme XIV – XX siècles*, op. cit., p. 170. Cfr. anche *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute. La moda. Storia dal XVIII al XX secolo*, op. cit., p. 513 e 602-603.

¹⁴⁴ L. Kamitsis, *Artefacts étrangers et créations originales*, in *Touches d'exotisme XIV – XX siècles*, op. cit., p. 170.

¹⁴⁵ Ivi, p. 172.



FIG. 33. Completo di Emilio Pucci composto da *jumpsuit* e lungo abito senza maniche. “I leggerissimi tessuti [...] vengono dall’India e dal Giappone”. “Vogue”, edizione italiana, n. 210, gennaio 1969, p. 38.

In conclusione si può affermare che i riferimenti al Giappone nella moda italiana degli anni Cinquanta e Sessanta furono sporadici, perlopiù approssimativi e circoscritti ad alcuni dettagli nelle decorazioni dei tessuti o negli accessori. Tutti i creatori di moda volsero la loro attenzione alla moda giapponese tradizionale, con particolare riferimento ai kimono. Del resto, fino alla metà degli anni Sessanta non si affermarono in Europa e in America *fashion designers* giapponesi che proponessero una moda giapponese contemporanea a cui gli stilisti occidentali potessero eventualmente ispirarsi. La prima stilista giapponese che riscosse successo in Occidente fu Hanae Mori (1926 -) la quale, dopo aver realizzato costumi per il cinema in Giappone, presentò nel 1965 a New York la sua prima collezione di alta moda. Nel 1977 avrebbe debuttato anche nell’*haute couture* parigina¹⁴⁶. Il suo stile era caratterizzato da abiti dal taglio occidentale, nei quali tuttavia si riconoscevano influssi nipponici per la scelta dei motivi decorativi, spesso desunti dal repertorio iconografico giapponese, come farfalle, bambù o crisantemi (**FIGG. 34 e 35**).

¹⁴⁶ Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit., p. 154.



FIG. 34. Hanae Mori, Pijama Palazzo Chrysantemum (“Crisantemo”) A/I 1966-67¹⁴⁷.



FIG. 35. Hanae Mori, “obi evening coat” (“mantello da sera obi”) con canne di bambù. Collezione P/E 1968¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Quest’abito da casa è stato pubblicato in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., p. 103.

¹⁴⁸ L’abito è stato pubblicato in H. Mori, *Hanae Mori Style*, 2001, p. 90.

CAPITOLO VI

IL NEO-GIAPPONISMO NELLA MODA ITALIANA (1970-1999)

1. IL SUCCESSO DELLA CULTURA GIAPPONESE IN ITALIA

Negli anni Settanta e Ottanta il Giappone continuò ad essere protagonista di uno straordinario sviluppo economico e tecnologico¹.

Nel 1970 l'Expo che si svolse a Osaka, con i suoi 62 milioni di visitatori e i 680 miliardi di yen di fatturato, decretò il ruolo di leader svolto dal Giappone nell'economia mondiale². Inoltre nel 1971, per la prima volta nella storia, la coppia imperiale compì un viaggio in Europa, consolidando le relazioni internazionali del Giappone³.

La potenza dell'economia giapponese era ormai indiscussa e anzi iniziò a preoccupare le autorità americane, che misero in atto delle misure protezionistiche per arginare le massicce importazioni dal Giappone. Significativa è a tal proposito la copertina della rivista americana "Time" del maggio 1971 dove, accanto al ritratto del fondatore della giapponese Sony, Akio Morita, compare la scritta: "How to Cope with Japan's Business Invasion"⁴ (FIG. 1).

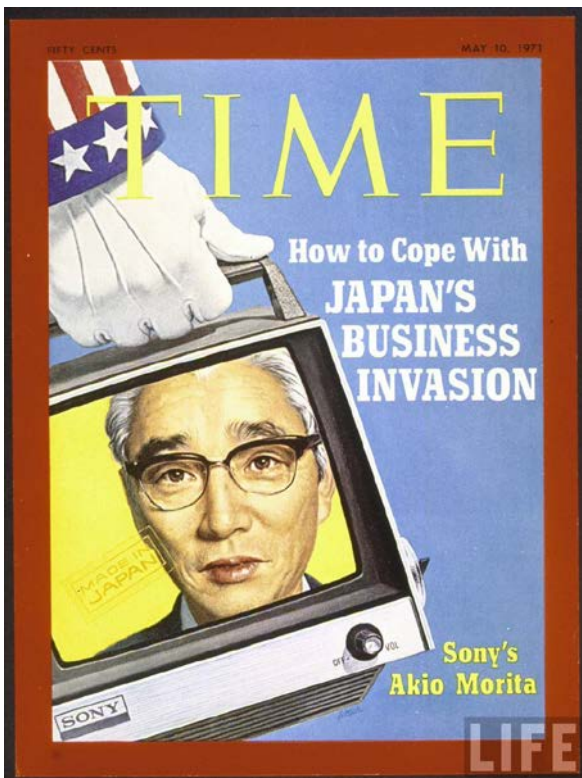


FIG. 1. Copertina di "Time" del maggio 1971 con il ritratto del fondatore della Sony Akio Morita.

¹ A. Tollini, *Postfazione*, in P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, 1996, p. 131, 134-137.

² J.M. Bouissou, *Storia del Giappone contemporaneo*, 2003, p. 140.

³ P. Corradini, *Il Giappone e la sua storia*, 1999, p. 407.

⁴ Mia traduzione: "Come tener testa all'invasione commerciale giapponese".

La forte espansione economica del Giappone si interruppe bruscamente all'inizio degli anni Novanta con lo scoppio della “*baburu economi*”, ovvero dell'economia della bolla finanziaria⁵. Tale crisi si manifestò quando fu chiara la fragilità su cui si fondava la vertiginosa crescita economica del Giappone, investito negli anni Ottanta da un'ondata speculativa che aveva comportato un aumento spropositato del valore dei titoli azionari e dei terreni edificabili⁶. Ma fino ad allora il Giappone venne considerato il Paese del miracolo continuo⁷ e un modello economico e finanziario. Durante gli anni Ottanta, negli Stati Uniti e in Europa si moltiplicarono le pubblicazioni di volumi che intendevano spiegare il sistema economico nipponico e le ragioni del suo successo⁸. In Italia non mancarono saggi di studiosi sull'economia nipponica⁹ e sul diritto economico giapponese¹⁰.

Tuttavia l'interesse nei confronti del Giappone non fu affatto circoscritto al solo ambito economico e finanziario¹¹. In Italia la curiosità per la sua cultura e alla sua estetica si manifestò in modo ancora più evidente rispetto agli anni Cinquanta e Sessanta.

Basti pensare, in ambito cinematografico, al successo del film *Kagemusha* di Akira Kurosawa nel 1980 che, come vedremo, determinò un'ondata di influenze giapponesi nella moda italiana dell'inizio degli anni Ottanta¹².

In ambito letterario, mentre negli anni Settanta vi è stato in Italia uno scarso interesse per la letteratura giapponese, durante gli anni Ottanta è avvenuta la scoperta degli scrittori giapponesi con “ben sessantun titoli nuovi e numerose ristampe”¹³. Secondo Katō Shūichi, uno dei massimi studiosi di letteratura giapponese, il successo ottenuto dalla letteratura giapponese negli anni Ottanta non solo in Italia ma in tutto l'Occidente si spiega con la volontà, da parte degli europei, di

⁵ A. Tollini, *Postfazione*, in P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 131, 134-137; F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, 2006, pp. 95-99.

⁶ F. Gatti, *La fabbrica dei samurai. Il Giappone nel Novecento*, 2000, pp. 112-116 e R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 235-37.

⁷ A. Tollini, *Postfazione*, in P. Beonio-Brocchieri, *Storia del Giappone*, 1996, p. 131

⁸ Cfr. B. M. Richardson, T. Ueda, *Business and Society in Japan. Fundamentals for Businessmen*, 1981; M. Morishima, *Why has Japan "succeeded"? Western Technology and the Japanese Ethos*, 1982; R. Dore, *Taking Japan Seriously. A Confucian Perspective on Leading Economic Issues*, 1987; C. Freeman, *Technology Policy and Economic Performance. Lessons from Japan*, 1987; D. Burstein, *Yen! Japan's New Financial Empire and its Threat to America*, 1988. Tra il 1984 e il 1990 i volumi di Morishima, Dore, Freeman e Burstein sono stati tradotti in italiano. Cfr. M. Morishima, *Cultura e tecnologia nel successo giapponese*, 1984; R. Dore, *Bisogna prendere il Giappone sul serio. Saggio sulla varietà dei capitalismi*, 1990; C. Freeman, *Il rito dell'innovazione. La lezione del Giappone vista dall'Europa*, 1989; D. Burstein, *Yen! L'impero finanziario giapponese sfida l'America*, 1990.

⁹ R. Palmieri, *Giappone senza colpa? Il primato dell'economia, la crisi della politica*, 1989. Cfr. anche G. Fodella, a cura di, *Giappone e Italia. Economie a confronto*, 1982

¹⁰ M. G. Losano, *Il diritto economico giapponese*, 1982.

¹¹ Cfr. A. Branzi, *Un museo del design italiano. Il design italiano 1964-1990*, op. cit., p. 297: “Fratanto [negli anni ottanta, n. d. r.] la concorrenza del Giappone cominciava a farsi pesantemente sentire; il Giappone si presentava sul mercato come esportatore di prodotti tecnologici sofisticati, di prezzo concorrenziale e di qualità tecnica altamente affidabile: come sempre è avvenuto nella storia, i prodotti commerciali non furono soltanto portatori di concorrenza, ma anche di cultura, di informazione, di filosofie e di sensibilità nuove”.

¹² Sulla fortuna del cinema giapponese in Italia cfr. M. Argentieri, *Il cinema giapponese in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 467-471.

¹³ A. Boscaro, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, op. cit., p. 604. Negli anni Settanta invece scarseggiarono le traduzioni in italiano di romanzi giapponesi (solo dodici opere tradotte in tutto il decennio). Cfr. A. Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, op. cit., pp. 12 e 91 e A. Boscaro, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, op. cit., p. 604.

comprendere la cultura di un Paese che con i suoi prodotti tecnologici aveva invaso il mercato occidentale¹⁴. Ma, secondo Shūichi, non tutti gli scrittori giapponesi che conquistarono la popolarità all'estero erano rappresentativi della vera tradizione culturale nipponica. Critico è stato infatti nei confronti sia di Yasunari Kawabata, definito un “grande poeta minore”¹⁵, sia di Yukio Mishima (di cui negli anni Ottanta furono tradotte in italiano ben quindici opere), che con la sua attitudine auto-orientalista avrebbe fornito del proprio Paese una visione esotica, scrivendo “quello che gli occidentali si immaginano debba essere il Giappone”¹⁶. Altri sarebbero stati gli scrittori giapponesi contemporanei ‘classici’, tra cui Shūichi ha annoverato, oltre a Jun'ichirō Tanizaki, anche la scrittrice comunista Yuriko Miyamoto (1899-1951), le cui opere non sono però ancora state tradotte in italiano¹⁷. In ogni caso, alla conoscenza della letteratura giapponese in Italia contribuì in modo determinante l'avvio della collana di letteratura giapponese “Mille gru” – attiva ancora oggi –, promossa dalla casa editrice Marsilio nel 1988 e diretta dalla storica della letteratura giapponese Adriana Boscaro. Si trattava di un progetto unico non solo in Italia, ma in Europa, poiché all'epoca nessuna casa editrice aveva ancora creato una collana specifica di letteratura giapponese¹⁸.

Nel frattempo, in quel clima di inebriamento letterario nipponico, il poeta Andrea Zanzotto (1921-2011) iniziò nel 1984 a comporre degli *haiku*, che sono dei brevissimi componimenti poetici di tre versi, nati in Giappone nel XVII secolo¹⁹.

Gli anni Novanta rappresentarono un picco di interesse per la letteratura giapponese, “visto che si sfiorarono i novanta titoli nuovi in libreria”²⁰. Determinanti furono il conferimento del premio Nobel per la letteratura a Ōe Kenzaburō nel 1994, ma soprattutto la lungimiranza di un giovane studioso, Giorgio Amitrano, che propose all'editore Feltrinelli di tradurre il romanzo *Kitchen* di Banana Yoshimoto, pubblicato in Giappone nel 1988. *Kitchen* non era stato ancora tradotto in nessuna lingua straniera. Appena uscì, in Italia, nel 1991, divenne un best seller²¹. Da lì partì la fortuna mondiale di Banana Yoshimoto, di cui sono stati tradotti in italiano negli anni Novanta otto romanzi²².

Per quanto riguarda l'architettura, non si possono non menzionare i progetti urbanistici dell'architetto Kenzo Tange per il polo fieristico di Bologna (progetto affidato dal Comune di

¹⁴ Cfr. le sue dichiarazioni contenute nel volume di V. Zucconi, *Il Giappone tra noi*, 1986, pp. 75-76.

¹⁵ Ivi, p. 77.

¹⁶ Ivi, p. 76. Sull'attitudine auto-orientalista di Mishima cfr. L. Bienati, P. Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, 2009, p. 155.

¹⁷ V. Zucconi, *Il Giappone tra noi*, op. cit., pp. 78.

¹⁸ A. Boscaro, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, op. cit., p. 605.

¹⁹ Gli *haiku* di Zanzotto sono stati pubblicati nel 2012. Cfr. A. Zanzotto, *Haiku for a Season*, 2012. A tal proposito cfr. M. Breda, *Haiku, la cura di Zanzotto*, in “La lettura”, 30 settembre 2012, pp. 34-35.

²⁰ A. Boscaro, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, op. cit., p. 604.

²¹ G. Amitrano, *Si può tradurre il Giappone? Riflessioni sulla traduzione letteraria dal giapponese*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., 2003, II, pp. 597-600: 598-599.

²² A. Boscaro, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, 2000, pp. 93-95.

Bologna a Tange nel 1967, consegnato nel 1970 e realizzato a partire dal 1979)²³ e per il Quartiere Affari a Milano del 1993, solo per citarne due tra i suoi più celebri²⁴.

Tuttavia, tra il 1970 e la fine del secolo, gli ambiti nei quali con più evidenza si manifestò in Italia l'interesse per la cultura nipponica furono quelli della moda (a cui sono dedicati i paragrafi 3, 4 e 5 di questo capitolo) e del design, oltre che degli *anime* (cartoni animati) e dei *manga* (fumetti).

Il successo del design giapponese in Italia

L'Expo di Osaka del 1970 stimolò la curiosità nei confronti del Giappone anche tra i designer italiani che, come abbiamo visto nel capitolo V, già nei decenni precedenti avevano studiato con ammirazione la cultura giapponese.

Ad esempio nel 1970 l'azienda Zanotta produsse la sedia "Primate", progettata dall'architetto e designer italiano Achille Castiglioni (**FIG. 2**). Tale sedile-inginocchiatoio era ispirato al modo di sedersi alla giapponese, in cui ci si inginocchia e si tiene il busto eretto senza schienale di appoggio.

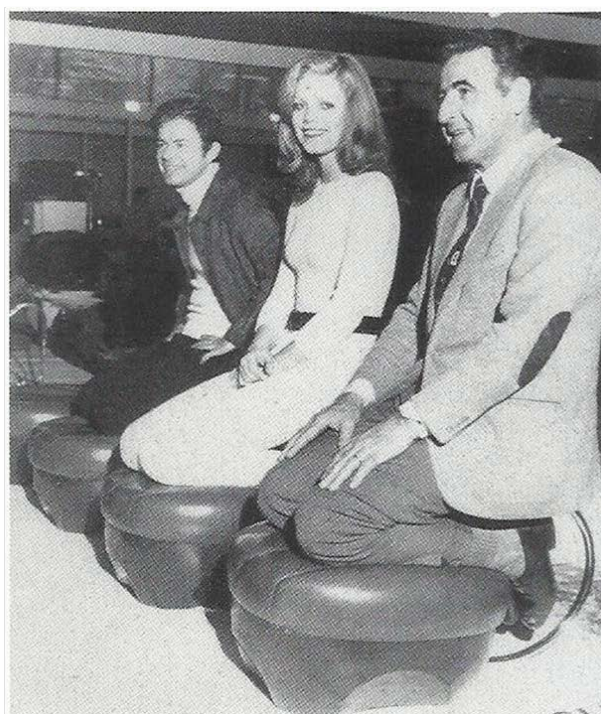


FIG. 2. A sinistra, la sedia "Primate" prodotta nel 1970 dall'azienda Zanotta su progetto di Achille Castiglioni²⁵. A destra, fotografia del 1970 in cui Aurelio Zanotta mostra la sedia "Primate" prodotta dalla sua azienda²⁶.

²³ Sull'intervento urbanistico di Tange a Bologna cfr. <http://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1967/522> (corredato di una ricca bibliografia), ultima consultazione 22 giugno 2015. Sull'intervento urbanistico di Tange a Bologna cfr. anche F. Morelli, C. Vietti, G. Ferro, A. Petralia, *Kenzo Tange a Bologna*, 2009 e *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna. Bologna Nord, Centro ecumenico, Fiera district*, atti del convegno in occasione del 40. anniversario della consegna del piano per Bologna Nord (Bologna, Oratorio di San Filippo Neri, 22 ottobre 2010), a cura di F. Talò, 2010.

²⁴ F.V. Merlino, *Architetti giapponesi in Italia: Tange Kenzo e Isozaki Arata*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., 2003, II, pp. 628-630.

²⁵ La fotografia è tratta dal sito <http://www.achillecastiglioni.it/it/projects/id-18.html>. Ultima consultazione 14 giugno 2015.

²⁶ La fotografia è tratta da G. Castelli, P. Antonelli, F. Picchi, a cura di, *La fabbrica del design. Conversazioni con i protagonisti del design italiano*, 2007, p. 184.

Sempre nel 1970 il designer giapponese Shirō Kuramata progettò la cassetiera curvilinea “Side 2” (**FIG. 3**), che sarebbe divenuta un classico del design mondiale. Dopo essere stata prodotta in Giappone, venne realizzata dall’azienda italiana Cappellini nel 1986 che l’ha ancora in produzione.



FIG. 3. Cassetiera “Slide 2” progettata da Shirō Kuramata nel 1970²⁷.

Il design giapponese, di cui si apprezzavano sempre più all’estero la funzionalità e l’essenzialità estetica, negli anni Settanta produsse altri oggetti considerati delle icone nella storia del design, come l’alta sedia “Marilyn” di Arata Isozaki del 1972, che venne prodotta inizialmente proprio da una ditta italiana, la ICF (**FIG. 4**).



FIG. 4. Sedia “Marilyn” di Arata Isozaki del 1972²⁸

²⁷ Immagine tratta dall’indirizzo internet <http://cappellini.it/it/prodotti/contentori-e-librerie/progetti-compiuti>, ultima consultazione 22 giugno 2015. Una scheda del prodotto è stata pubblicata anche in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 95, p. 105

²⁸ L’immagine è tratta dal sito https://shard1.1stdibs.us.com/archivesE/upload/8751/754/XXX_8751_1349295581_1.jpg, ultima consultazione 22

Gli anni Ottanta furono un decennio d'oro per i designers giapponesi in Italia. “Una naturale predisposizione alla decorazione, all’uso del colore, al gioco delle forme e al bricolage predispondeva, infatti, i progettisti del Sol Levante a interpretare il Neomodern forse meglio dei designers italiani che l’avevano inventato”²⁹. Tra i numerosi designers giapponesi che collaborarono in quegli anni con aziende italiane si ricordano Toshiyuki Kita, in Italia già dal 1969, che nel 1980 progettò per Cassina la celebre poltrona “Wink” (FIG. 5)³⁰, e Masanori Umeda³¹. Quest’ultimo aderì insieme ad altri due architetti e designers giapponesi, Arata Isozaki e Shiro Kuramata, al gruppo di designers “Memphis”, fondato a Milano da Ettore Sottsass nel 1981. Forse il più celebre progetto di Umeda per Memphis è il letto “Ring” del 1981 (FIG. 6).



FIG. 5. Poltrone Wink, di gusto marcatamente pop, progettate da Toshiyuki Kita nel 1980 per Cassina. “La poltrona ha una seduta bassa che ricorda l’uso giapponese di sedere sul pavimento, ma non si priva della comodità occidentale di uno schienale”³².

giugno 2015. Una scheda del prodotto è stata pubblicata anche in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 99, p. 107.

²⁹ G. D’Amato, *Moda e Design. Stili e accessori del Novecento*, 2007, p. 199. Sul Neomodern cfr. ivi, pp. 195-198.

³⁰ La foto e la citazione sono tratte da: *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 146, p. 136

³¹ Per l’elenco dei designer giapponesi che lavorarono in Italia negli anni Ottanta cfr. A. Branzi, *Un museo del design italiano. Il design italiano 1964-1990*, op. cit., pp. 296 e segg.

³² La foto è tratta da *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 146, p. 136. Le poltrone “Wink” sono state pubblicate in numerosi altri volumi tra cui: *1945-2000. Il design in Italia. 100 oggetti della collezione Permanente del Design Italiano della Triennale di Milano*, op. cit., n. 071, p. 117.



FIG. 6. Letto “Ring” di progettato da Masanori Umeda per Memphis, 1981³³.

Dalla collaborazione tra designers italiani e giapponesi nacquero in quegli anni altri oggetti di successo, come la poltrona in cristallo “Ghost”, progettata nel 1987 da Cini Boeri e Tomu Katayagi (il quale lavorava in Italia dall’inizio degli anni Settanta), che rielabora in forme sinuose la “Glass chair” progettata nel 1976 da Shiro Kuramata (**FIG. 7**).

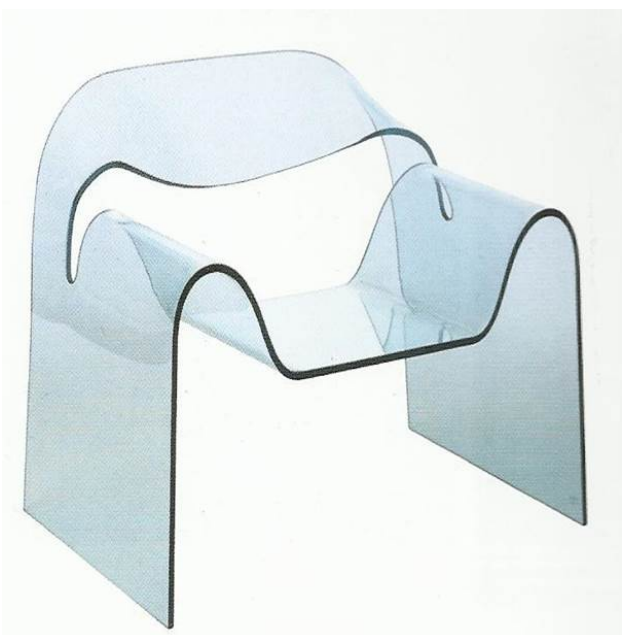


FIG. 7. A sinistra, poltrona “Ghost”, realizzata con un’unica lastra di cristallo di 12 mm. curvata a stampo. È stata progettata nel 1987 da Cini Boeri e Tomu Katayagi per l’azienda italiana FIAM³⁴. A destra, la “Glass chair” progettata nel 1976 da Shiro Kuramata³⁵.

³³ La fotografia a sinistra è tratta da *La cultura dell’abitare. Il design in Italia 1945-2001*, a cura di G. Bosoni, 2002, p. 90, mentre la fotografia a destra all’indirizzo web <http://stylefrizz.com/200911/lagerfelds-ring-bed-masanori-umedas-tawaraya/memphis-boxing-ring-bed/> ultima consultazione 9 dicembre 2014.

³⁴ Fotografia tratta da *1945-2000. Il design in Italia. 100 oggetti della collezione Permanente del Design Italiano della Triennale di Milano*, op. cit., n. 083, p. 133. La poltrona è stata pubblicata in molti altri volumi, tra cui A. Branzi, *Un museo del design italiano. Il design italiano 1964-1990*, op. cit., p. 302.

³⁵ La “glass chair” è stata pubblicata in molti volumi tra cui R. Menegazzo, S. Piotti, *Wa. The essence of Japanese Design*, op. cit., p. 166.

La Triennale di Milano continuò a tener viva l'attenzione per il design giapponese. Ad esempio nel 1989 espose la scaffalatura "Kotobuki" di Sinya Okayama, ispirata all'ideogramma che indica l'augurio di "lunga vita" (**FIG. 8**)³⁶.



FIG. 8. Scaffalatura "Kotobuki" in legno laccato, progettata da Sinya Okayama nel 1989.

Fondamentale è stata poi, nel 1995, la mostra retrospettiva sul design giapponese *Design giapponese. Una storia dal 1950*, dove furono esposti oltre 250 oggetti che comprendevano anche tessuti e abiti realizzati dai più importanti *fashion designers* giapponesi contemporanei³⁷. Si trattava di un progetto complesso che coinvolse più istituzioni dal momento che, oltre alla Triennale, la mostra venne ospitata anche a Philadelphia, a Düsseldorf, poi al centro Pompidou di Parigi e infine a Osaka. Il merito di quell'esposizione fu di aver dimostrato l'originalità del design nipponico e il suo contributo al rinnovamento del design occidentale, in un'epoca in cui ancora era diffusa l'opinione - viva tutt'oggi - secondo cui i giapponesi sarebbero abili imitatori, dotati di scarsa creatività³⁸.

Infine, nel 1996, la Triennale di Milano organizzò la mostra *Giappone. Segno e colore*, sul *graphic design giapponese*, a cura di Gian Carlo Calza³⁹.

³⁶ La fotografia della scaffalatura è tratta da *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 228, p. 188. Sulla partecipazione di questa scaffalatura alla Triennale, cfr. N.O., *Un esempio di design giapponese alla Triennale*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di A. Tamburello, I, 2003, p. 457.

³⁷ *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit. Cfr. in particolare i due saggi ivi contenuti: Y.I. Wada, *Tessuti e kimono*, pp. 34-36 e A. Fukai, *Moda*, p. 37.

³⁸ Cfr. L. Granieri, *Design in Giappone: influssi e corrispondenze con l'arte italiana*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 290-298: 291. Sul design giapponese e sul suo influsso sulla cultura occidentale cfr. anche R. Menegazzo, S. Piotti, *Wa. The essence of Japanese Design*, op. cit.,

³⁹ Cfr. *Giappone. Segno e colore, catalogo della mostra. 500 manifesti di grafica contemporanea* (Triennale di Milano, 2 luglio – 16 agosto 1996) a cura di G.C. Calza, 1996.

Manga e anime in Italia

A partire dagli anni Settanta, in Italia, si assistette ad una vera e propria invasione di *manga* e *anime* dal Giappone.

Non è questa la sede per approfondire tale argomento, che è stato ampiamente studiato dal sociologo Marco Pellitteri⁴⁰. Tuttavia nello studio del Giappone come centro propulsore di un'industria culturale che nella seconda metà del Novecento è stata sempre più apprezzata negli Stati Uniti e in Europa, non si può prescindere dal successo riscosso dai disegni animati e dai fumetti, prima negli Stati Uniti (dalla metà degli anni Sessanta) e poi in Europa (dalla metà degli anni Settanta)⁴¹.

Per quanto riguarda gli *anime*, In Italia il primo cartone animato giapponese trasmesso in televisione fu *Vicky il vichingo*, nel 1975 (prodotto in Giappone nel 1974). Si trattava di un *anime* caratterizzato da un design europeo e non ottenne particolare successo⁴². Diversamente invece venne accolta la serie *Heidi*, che venne trasmessa su Rai Uno per la prima volta nel 1976 (prodotta in Giappone nel 1974)⁴³ e riscosse un immediato e inaspettato successo. Dopo Heidi, fu la volta di *Atlas Ufo Robot*, il cui protagonista, che si chiamava Goldrake, inaugurò il filone di *anime* aventi dei robot come personaggi. Anche *Atlas Ufo Robot*, trasmesso per la prima volta nel 1978 (ma era stato prodotto in Giappone nel 1975) incontrò un successo travolgente⁴⁴.

Questi due *anime* aprirono la strada ad una serie di altri cartoni animati giapponesi, come l'*Ape Maia*, *Mazinga Z* e *Capitan Harlock*⁴⁵, che invasero letteralmente le emittenti italiane, tanto che “fra il 1978 ed oggi l'Italia è stato il primo paese occidentale per numero di *anime* trasmessi”⁴⁶. Tale invasione fu possibile anche perché la liberalizzazione nel 1976 delle emittenti televisive italiane aveva portato alla nascita di molte TV private che avevano la necessità di riempire ogni giorno i propri palinsesti con molte ore di programmazione. Gli *anime* giapponesi, che erano stati lanciati sul mercato a prezzi altamente competitivi, rappresentarono un'economica soluzione al problema⁴⁷. Avvenne così che serie televisive che in Giappone venivano trasmesse con cadenza settimanale, in Italia furono proposte ogni giorno, con il risultato che “in soli due anni la televisione italiana consuma circa un ventennio di produzione animata giapponese”⁴⁸. Non paghi delle ore trascorse davanti alla televisione per seguire le avventure degli *anime*, i giovani telespettatori italiani, come del resto quelli di buona parte dei paesi europei, cominciarono ad acquistare album di

⁴⁰ Cfr. M. Pellitteri, *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, 1999 e M. Pellitteri, *Mazinga nostalgia. Storia, valori, linguaggi della Goldrake-generation*, 1999.

⁴¹ Cfr. M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., p. 6.

⁴² Cfr. M. Pellitteri, *Mazinga nostalgia*, op. cit., p. 252.

⁴³ G. Di Fratta, *I cartoni animati giapponesi in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp.506-516:506. Cfr. anche C. Baglini, *È un uccello? È un aereo? È Goldrake!*, in *Mangamania. 20 anni di Giappone in Italia*, 1999, pp. 48-57:48.

⁴⁴ G. Di Fratta, *I cartoni animati giapponesi in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, op. cit., p. 507. Cfr. anche C. Baglini, *È un uccello? È un aereo? È Goldrake!*, in *Mangamania. 20 anni di Giappone in Italia*, 1999, p. 49.

⁴⁵ Per un elenco degli *anime* che invasero la televisione italiana tra gli anni Settanta e Ottanta cfr. C. Baglini, *I magnifici 120 anime. I principali protagonisti dell'invasione animata*, in *Mangamania. 20 anni di Giappone in Italia*, op. cit., pp. 74-103. Cfr. anche la cronologia pubblicata in M. Pellitteri, *Mazinga nostalgia*, op. cit., pp. 257-259.

⁴⁶ Cfr. M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., nota 4, p. 75.

⁴⁷ Ivi, pp. 17 e 74.

⁴⁸ G. Di Fratta, *I cartoni animati giapponesi in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, 2003, I, op. cit., p. 507.

figurine e fumetti ispirati alle gesta dei loro eroi⁴⁹. In Italia quindi, dove i *manga* prendevano spunto dagli *anime* di maggior successo, si è verificato un fenomeno opposto rispetto a quello avvenuto in Giappone, dove invece erano i *manga* ad essere trasposti in serie animate⁵⁰.

L'enorme successo riscosso dagli *anime* e dai *manga* all'estero⁵¹ ha rappresentato uno spartiacque nella diffusione della cultura giapponese nel mondo perché ha coinvolto la *pop culture*⁵², intesa come cultura di massa non elitaria. Infatti la cultura popolare audiovisiva nipponica è stata accolta nella cultura popolare americana, europea e italiana, peraltro tra un pubblico di giovani che fino ad allora non avevano mostrato un particolare interesse nei confronti del Giappone⁵³. Secondo lo storico francese Jean Marie Bouissou questo fenomeno ha senz'altro contribuito alla crescita del *soft-power* giapponese all'estero⁵⁴, sebbene spesso gli *anime* e i *manga* giunti in Europa non siano stati percepiti all'inizio come prodotti giapponesi. Spesso infatti, soprattutto tra gli anni Settanta e Novanta, il Giappone si è presentato all'estero "cercando nei limiti del possibile di adattarsi alle regole occidentali dal punto di vista commerciale, valoriale, estetico"⁵⁵. Infatti molti *anime*, come *Remi* o la stessa *Heidi*, erano tratti dalla letteratura occidentale⁵⁶. Invece dagli anni Novanta il Giappone, nell'esportare la propria cultura di massa – *manga* e *anime* compresi -, ha cominciato a rivendicare la propria identità e a comunicare se stesso all'estero "in modi più definiti e autoassertivi"⁵⁷.

⁴⁹ Cfr. C. Baglini e C. Zacchino, *Manga Made in Italy*, in *Mangamania. 20 anni di Giappone in Italia*, op. cit., pp. 62-73 e M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., p. 75.

⁵⁰ M. Capriati, *Il Manga e l'Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 487-501: 491. Sulla diffusione dei *manga* in Italia cfr. anche M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., p. 76-77.

⁵¹ Sui motivi del successo dei *manga* in Europa e in America cfr. quanto scritto da Jean Marie Bouissou in *Global Manga. Perché il fumetto giapponese è divenuto un prodotto culturale mondiale*, in M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., pp. 491-506: 496: "il *manga* soddisfa molto meglio della Bande Dessinée francobelga e dei *comics* americani i sei bisogni psicologici fondamentali, vale a dire la volontà di potenza, il bisogno di realizzazione, di sicurezza, d'eccitazione, d'evasione e infine quello di distinzione".

⁵² M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., p.5.

⁵³ Ivi, p.7. Sull'interesse delle nuove generazioni per *manga* e *anime* e, più in generale, sul loro interesse per il Giappone cfr. G. Amitrano, *Si può tradurre il Giappone? Riflessioni sulla traduzione letteraria dal giapponese*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., 2003, II, pp. 597-600: 599-600.

⁵⁴ Jean Marie Bouissou, *Pourquoi aimons-nous le manga? Un approche économique du nouveau soft power japonais*, in "Cités - Philosophie, politique, histoire", n. 27, 2006, cit. in M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., p. 414.

⁵⁵ M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, op. cit., p. 27.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 29; cfr. anche p. 414: "Gli *anime* e i *manga* [...] con il loro potere di coinvolgimento [...] avrebbero plasmato l'immaginario, i gusti e molto spesso anche la sensibilità dei consumatori mediatici. [...] I *manga* e gli *anime* hanno portato con sé, giocoforza, valori e contenuti di vario grado giapponesi. Ciò non vuol dire che la colonizzazione culturale giapponese attraverso i *manga* e gli *anime* sia paragonabile all'imperialismo culturale statunitense in paesi come l'Italia [...]. Però va indubbiamente rilevato che il potere soffice sulle opinioni circa il Giappone è molto pervasivo: un'inchiesta indica che esso è il paese la cui influenza nel mondo è stata giudicata più positiva con maggiore frequenza".

2. PER UNA NUOVA ACCEZIONE DI NEO-GIAPPONISMO

Per definire la passione per il Giappone registrata in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Novanta si potrebbe usare l'espressione neo-giaponismo.

In realtà, come abbiamo già visto all'inizio del capitolo V, il termine *New Japonisme* era già stato usato nel 1984 dall'economista Jean-Pierre Lehmann relativamente all'interesse registrato in Occidente per l'economia nipponica durante il terzo quarto del XX secolo⁵⁸. Ma la rinnovata passione per il Giappone del secondo dopoguerra è cresciuta soprattutto a partire dagli anni Settanta e non ha coinvolto soltanto l'ambito economico-finanziario⁵⁹.

Inoltre, già in occasione della mostra parigina *Japonisme et Mode* del 1996 Akiko Fukai e Kiyozaku Washida avevano definito *néo-japonisme* l'influenza degli stilisti giapponesi contemporanei Kenzo Takada, Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo sulla moda occidentale tra gli anni Settanta e gli anni Novanta⁶⁰. Ma anche in tal caso sarebbe riduttivo circoscrivere il neo-giaponismo ad un solo ambito, quello della moda, perché il giaponismo della fine del XX secolo fu un fenomeno culturale in senso lato, nel quale il Giappone venne riconosciuto come un modello culturale ed estetico.

In questa tesi si è deciso pertanto di usare l'espressione neo-giaponismo con un'accezione nuova, per indicare l'influenza del Giappone non solo sulla moda o sull'economia, ma più in generale sulla cultura europea e italiana tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento.

Significativo è, a tal proposito, il fatto che nel 1980 si sia tenuta al Victoria and Albert Museum di Londra la mostra *Japan Style*, finalizzata a definire i tratti distintivi dello stile-Giappone (tra cui "Elegance", "Simplicity" e "Compactness"), tanto apprezzati nella cultura occidentale⁶¹.

In Italia, il riconoscimento del Giappone come leader culturale di diverse espressioni artistiche come il cinema, la musica e l'arte contemporanea, venne decretato dalla mostra "Giappone avanguardia del futuro", svoltasi a Genova nel 1985⁶². L'anno successivo il giornalista Vittorio Zucconi, corrispondente dal Giappone per "La stampa" dal 1982 al 1985, scrisse il saggio *Il Giappone fra noi*, in cui analizzava la penetrazione dei prodotti e della cultura giapponesi negli Stati Uniti e in Europa⁶³.

Sia l'esposizione di Londra, sia quella di Genova dedicarono attenzione anche alla moda giapponese contemporanea, a riprova del fatto che essa era considerata un aspetto trainante nella cultura nipponica di quegli anni.

In Italia il neo-giaponismo nella moda si è manifestato secondo due modalità. Da un lato infatti alcuni stilisti hanno continuato ad ispirarsi ai costumi tradizionali nipponici (si pensi alla rivisitazione del kimono da parte di Mila Schön, Irene Galitzine e Ken Scott negli anni Settanta e alla rielaborazione delle armature dei samurai nei completi di Giorgio Armani e Mario Valentino negli anni Ottanta). Dall'altro, invece, lato vi è stato chi, come Romeo Gigli, Ennio Capasa e Marras ha accolto le novità dell'avanguardia giapponese.

⁵⁸ Cfr. J.P. Lehmann, *Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan*, op. cit. e il primo paragrafo del capitolo V, relativo a "Il miracolo economico giapponese e il *New Japonisme*".

⁵⁹ Cfr. in questo capitolo il paragrafo 1.

⁶⁰ Cfr. A. Fukai, *Japonisme in Fashion*, http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf, ultima consultazione 22 gennaio 2016 e K. Washida, *Créer le corps: le néo-japonisme, avant-garde de la mode*, in *Japonisme & mode*, op. cit., pp. 88-93.

⁶¹ *Japan Style*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 1980), a cura di I. Tanaka, 1980.

⁶² *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra (Genova, 26 aprile – 31 maggio 1985), 1985.

⁶³ V. Zucconi, *Il Giappone fra noi*, 1986.

Indipendentemente dal fatto che i creatori di moda italiani si siano ispirati all'abbigliamento giapponese antico o a quello contemporaneo, essi non si sono limitati ad imitare pedissequamente il modello nipponico, ma l'hanno rielaborato autonomamente. In tal modo si è compiuta anche in Italia la quarta e ultima tappa dell'affermazione del giapponismo nella moda occidentale, che – come abbiamo ricordato nell'introduzione di questa tesi – secondo Akiko Fukai è consistita in una libera interpretazione dell'estetica giapponese nel campo dell'abbigliamento⁶⁴.

Nei seguenti paragrafi vedremo come si è espresso il neo-giaponismo nella moda italiana in ciascuno dei tre decenni presi in considerazione.

3. INFLUENZE GIAPPONESI NELLA MODA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA

3.a Primi segnali di interesse per la moda giapponese nelle riviste italiane

L'Expo di Osaka del 1970 stimolò nel mondo la già crescente curiosità per il Giappone. Non è un caso, forse, il fatto che proprio quell'anno il filosofo francese Roland Barthes abbia pubblicato *L'empire des signes*, celebre saggio dedicato ad alcuni aspetti della cultura giapponese⁶⁵. In Italia, intanto, sempre nel 1970 un gruppo di yamatologi raccoglieva le sue riflessioni sul Giappone contemporaneo nel volume *Giappone. Un'ipoteca sul domani*⁶⁶. L'anno successivo Fosco Maraini avrebbe pubblicato la monografia *Japan. Patterns of Continuity*⁶⁷.

A riprova del fatto che il Giappone era un argomento 'alla moda' nel 1970, nel marzo di quell'anno il settimanale "Epoca" dedicò un intero numero speciale al Giappone, soffermandosi in particolare sulla sua economia, sulla politica, sul suo severo sistema scolastico, ma anche sulle tradizioni religiose shintoiste (**FIG. 9**).

È interessante notare che anche la moda giapponese contemporanea fosse ormai considerata un aspetto importante della cultura nipponica. Infatti, all'interno di quel numero, era presente un lungo articolo dedicato alla stilista Hanae Mori, presentata come "gran sacerdotessa della moda nipponica"⁶⁸, che già abbiamo citato nel capitolo precedente (**FIG. 10**). Nell'articolo si sottolineava il ruolo di mediatrice culturale svolto nel campo della moda dalla Mori, che in Giappone produceva abiti in stile europeo come richiesto dalle clienti giapponesi, mentre negli Stati Uniti "ha insegnato alle donne americane ad apprezzare il meglio della moda orientale, cioè i suoi fantasiosi tessuti"⁶⁹. Infatti, come dichiarò la stessa stilista, "per quanto io non abbia mai disegnato un kimono, i motivi dei miei abiti, soprattutto quelli per la clientela straniera, sono tutti ispirati alla tradizione giapponese, anche quando sono trasferiti su tessuti modernissimi"⁷⁰.

⁶⁴ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., p. 29.

⁶⁵ R. Barthes, *L'empire des signes*, 1970, tradotto in italiano nel 1984. Cfr. R. Barthes, *L'impero dei segni*, 1984.

⁶⁶ G. Giovannini e V. Beonio-Brocchieri, a cura di, *Giappone. Un'ipoteca sul domani*, 1970.

⁶⁷ F. Maraini, *Japan. Patterns of Continuity*, 1971, tradotto in italiano nel 2006 con il titolo *Giappone Mandala*, 2006.

⁶⁸ L. Caputo, *L'imperatrice della moda*, in "Epoca", 22 marzo 1970, a. XXI, n. 1017, pp. 100-106: 100.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 105.



FIG. 9. Copertina del numero speciale del settimanale “Epoca” del 22 marzo 1970 (a. XXI, n. 1017) dedicato al Giappone.



FIG. 10. Prima pagina dell’articolo dedicato alla stilista giapponese Hanae Mori, in “Epoca”, 22 marzo 1970 a. XXI, n. 1017, p. 100.

Anche nelle riviste femminili, dove all'inizio del Novecento tanto spazio era stato riservato al Giappone e ai suoi indumenti, si tornò a parlare insistentemente di Giappone. In Francia la rivista "Elle" aveva pubblicato un reportage sul Giappone già nel novembre 1969⁷¹, mentre nell'edizione italiana di "Vogue" del gennaio 1970 si citava "il nuovo stile made in Japan"⁷² e si presentavano le donne orientali, in particolar modo giapponesi, come modello per i nuovi canoni di bellezza femminile⁷³. Anche il trucco e le acconciature si adeguarono a questa moda: la Shiseido propose un "maquillage ispirato al trucco di un attore del teatro kabuki", che è una forma di teatro giapponese⁷⁴, mentre si affermò una pettinatura con i capelli raccolti a formare un nodo, "il nodo sumo, simile al nodo rituale che distingue il più alto ordine nella gerarchia dei lottatori sumo"⁷⁵. Sulla copertina del numero di Luglio-Settembre 1970 di "Harper's Bazaar Italia" comparve una modella con i capelli raccolti, fermati da lunghi spilloni simili ai *kanzashi*, che erano gli ornamenti usati dalle donne giapponesi sin dal periodo Edo per le acconciature tradizionali. L'immagine era accompagnata dall'eloquente titolo: *C'è il Giappone nell'aria*⁷⁶ (FIG. 11).

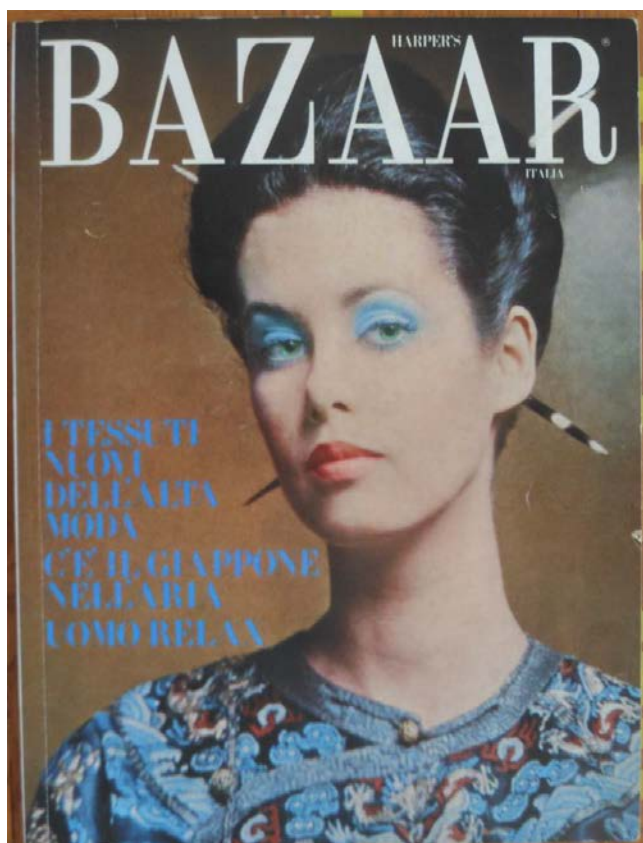


FIG. 11. *C'è il Giappone nell'aria*. Copertina di "Harper's Bazaar Italia", n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970

⁷¹ L. Kamitsis, *Artefacts étrangers et créations originales*, in *Touche d'exotisme XIV – XX siècles*, op. cit., p. 173.

⁷² "Vogue", edizione italiana, n. 221, gennaio 1970, p. 37.

⁷³ Benedetta Barzini come in un *Nō* giapponese, in "Vogue", edizione italiana, n. 221, gennaio 1970, p. 74: "Benedetta Barzini [...] è il momento del suo genere di bellezza, è il momento del ritorno ai capelli scuri e lisci e raccolti, degli occhi neri e tagliati a mandorla, in un viso bianco e opaco: questa è l'immagine nuova da cogliere fra tante, nella moda".

⁷⁴ "Vogue", edizione italiana, n. 221, gennaio 1970, p. 37.

⁷⁵ Il sumo è una forma di lotta giapponese. Cfr. "Vogue", edizione italiana, n. 221, febbraio 1970, pp. 94-95.

⁷⁶ "Harper's Bazaar Italia", n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970.

All'interno della rivista, oltre a un articolo della giornalista Silvana Bernasconi sull'Expo di Osaka⁷⁷ e a una rubrica sulla cucina giapponese⁷⁸, vi erano dei riferimenti al "Japanese Look",⁷⁹ di cui esisteva anche una versione maschile, come dimostravano un kimono da uomo "per il relax" e un "pigiamino judo" (FIG. 12)⁸⁰.

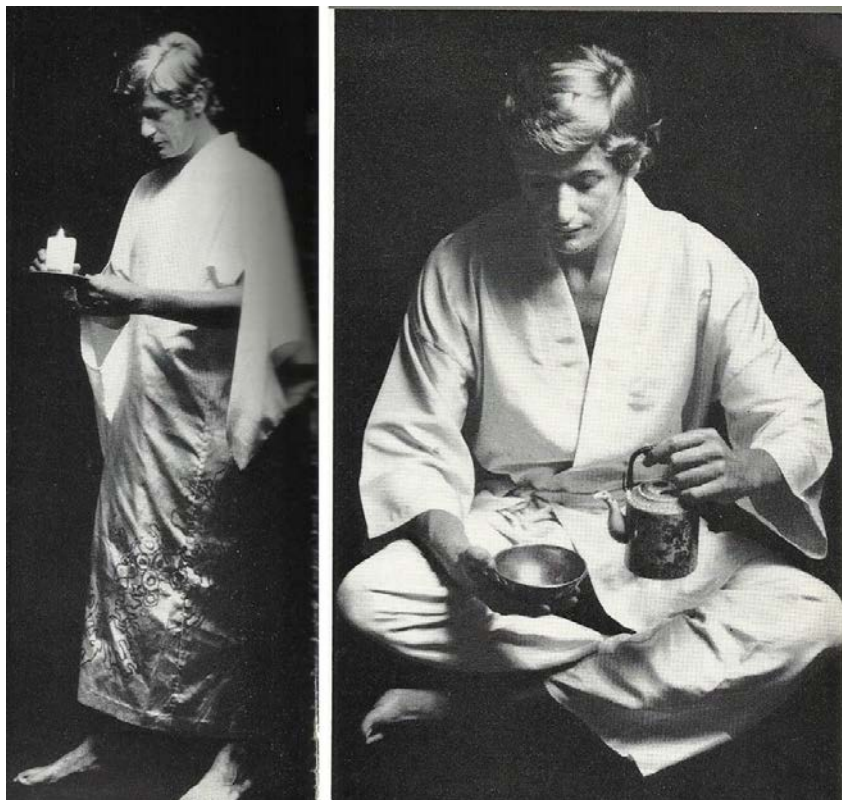


FIG. 12. Il *japanese look* versione maschile. A sinistra, "kimono in seta pura decorata a mano da Kido [...] in vendita da Magistro a Milano". A destra, "pigiamino judo in seta color legno, Barba's, via Sant'Andrea, Milano"⁸¹.

Nel 1971 "Vogue" dedicò addirittura l'intero numero di giugno al Giappone⁸² (FIG. 13). Nell'articolo *Il punto di vista di Vogue. Un salto e si è in Giappone* veniva evidenziato il fatto che "nel '64 le Olimpiadi di Tokyo, nel '70 l'Expo di Osaka, nel prossimo inverno ancora le Olimpiadi di Sapporo, nell'ultima isola a Nord [...]: il Giappone non fa che ripresentarsi alla ribalta mondiale a scadenze sempre più brevi"⁸³, mentre nell'articolo *Giappone chi sei?* erano presentati alcuni aspetti della cultura e della società giapponesi, come la cerimonia del tè, le abitazioni tradizionali in legno e, inevitabilmente, il boom economico di cui il Giappone era protagonista⁸⁴.

⁷⁷ S. Bernasconi, *Un salto in Giappone*, Ivi, pp. 88-89.

⁷⁸ M. Contini, *I significati, i sapori, i sottintesi, le sfumature, il saké, la cucina dei samurai*, Ivi, pp. 86-87.

⁷⁹ M.P. Chiodoni, *Otto giorni di fuoco*, Ivi, p. 33.

⁸⁰ *Bazaar Lui*, Ivi, pp. 80-81.

⁸¹ "Harper's Bazaar Italia", n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970, pp. 80-81.

⁸² "Vogue", edizione italiana, n. 237, giugno 1971.

⁸³ *Il punto di vista di Vogue. Un salto e si è in Giappone*, in "Vogue", edizione italiana, n. 237, giugno 1971, p. 61.

⁸⁴ Lele Acquarone, *Giappone chi sei?*, in "Vogue", edizione italiana, n. 237, giugno 1971, pp. 84-87.



FIG. 13. “Vogue”, edizione italiana, n. 237, giugno 1971, p. 29

Vi era poi il lungo servizio di moda *La moda al Sol Levante. Moda estate fotografata in Giappone da Barry Lategan*, dove modelle occidentali con indosso capi prodotti da *Maisons* italiane, tra cui Krizia e Guarnera⁸⁵, erano fotografate “nella quiete antica di Kyoto” o “fra i campi di Nara”⁸⁶ (**FIG. 14**). Accanto a modelli *Made in Italy*, nel medesimo articolo furono presentate anche le creazioni dello stilista giapponese Kansai Yamamoto (1944 -), indossate da lui stesso, che proprio nel 1971 aveva presentato la sua prima collezione a Londra (**FIG. 15**)⁸⁷.

Qualche pagina oltre, sempre nello stesso numero di “Vogue”, un trafiletto era dedicato a Hanae Mori, secondo cui il kimono era “bello, ma antiquato e poco pratico”⁸⁸. È sicuramente interessante il fatto che, in generale clima di interesse nei confronti del Giappone, anche in Italia, come nel resto d’Europa, vi fosse curiosità per i contemporanei *fashion designers* giapponesi. Ma è ancora più significativo che, al di là dell’interesse nei confronti della cultura e della moda giapponesi, all’inizio degli anni Settanta diversi *fashion designers* francesi e italiani abbiano reso omaggio al Giappone nelle loro creazioni.

⁸⁵ Guarnera era una *Maison* milanese che produceva prevalentemente camicie e che negli anni Settanta aprì una serie di boutiques in Giappone. Cfr.

http://archivioistorico.corriere.it/2000/agosto/21/scomparso_Guarnera_delle_camicie_co_0_0008218186.shtml, ultima consultazione 15 maggio 2015.

⁸⁶ *La moda al Sol Levante. Moda estate fotografata in Giappone da Barry Lategan*, in “Vogue”, ed. it., n. 237, giugno 1971, pp. 62-87.

⁸⁷ *Dizionario della moda 2004*, a cura di G. Vergani, op. cit., *ad vocem*, p. 1271.

⁸⁸ *Se ne parla*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 237, giugno 1971, p. 118.



FIG. 14. “Fra in campi di Nara due piantatrici di riso. In velluto”. Nella fotografia, due modelle con indosso “camiciotti di cotone bianco” e “ampissimi knickers in velluto panne rosso e marrone, di Guarnera”⁸⁹.



FIG. 15. Lo stilista giapponese Kansai Yamamoto fotografato a Tokyo con indosso abiti di sua creazione. “Sulla canottiera, la grafia giapponese della parola ‘sushi’, specialità gastronomica nazionale”. La modella a destra indossa invece un completo di Raphaëlle. “Vogue”, edizione italiana, n. 237, giugno 1971, p. 69.

⁸⁹ *La moda al Sol Levante. Moda estate fotografata in Giappone da Barry Lategan*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 237, giugno 1971, pp. 62-87: 75.

3.b L'influenza dell'abbigliamento tradizionale giapponese sulla moda degli anni Settanta

Probabilmente sollecitate dall'Expo di Osaka del 1970, che accese i riflettori sul Giappone, diverse case di moda italiane – tra cui Fausto Sarli, Mila Schön, Irene Galitzine e Ken Scott – tra il 1970 e il 1971 inserirono espliciti riferimenti al Giappone nelle loro collezioni. Ciascuna offrì una propria interpretazione della cultura e della moda giapponesi, ma le loro creazioni sono accomunate dal fatto di essersi ispirate all'abbigliamento tradizionale (soprattutto al kimono) e di aver inserito nei tessuti motivi decorativi – come farfalle, crisantemi e iris – che venivano percepiti in Italia e in Europa come tipicamente nipponici. Inoltre nella maggior parte dei loro modelli i riferimenti al Giappone si mescolano con quelli alla Cina, senza eccessivi scrupoli filologici.

Fausto Sarli

Lo stile sobrio e classico del sarto romano Fausto Sarli (1927-2010), non aveva mai fino ad allora lasciato spazio a citazioni orientali. Ma nel 1970 Sarli propose abiti kimono (**FIG. 16**) e nella collezione Autunno/Inverno (d'ora in poi A/I) 1970-71 un completo pantalone evidentemente ispirato al *kamishimo*, che era una tenuta indossata in Giappone dai samurai fino all'epoca Edo (1603-1867) (**FIG. 17**). Infatti, così come il *kamishimo* era formato da una giacca senza maniche, con le spalle pronunciate, detta *kataginu*, e una gonna pantalone, detta *hakama*, il completo di Sarli era formato da una camicia dalle maniche lunghe, una lunga casacca con le maniche corte e le spalle in evidenza e ampi pantaloni. Come si può vedere nelle immagini sotto riprodotte, la casacca indossata dalla modella assomiglia al *kataginu* soprattutto in corrispondenza delle spalle, mentre il pannello della casacca e gli ampi pantaloni richiamano l'*hakama*.

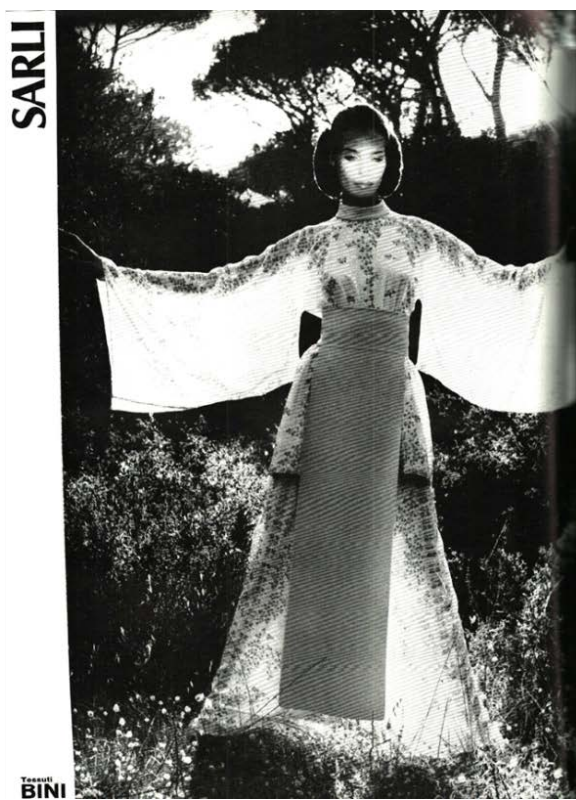


FIG. 16. A sinistra: Fausto Sarli: completo pantalone con casacca-kimono di chiffon “di chiara ispirazione orientale”. “Vogue”, edizione italiana, n. 223, Marzo 1970, p. 353. A destra: Fausto Sarli: abito-kimono con maniche pendule. “Vogue”, edizione italiana, n. 228, Settembre 1970, s.i.p.

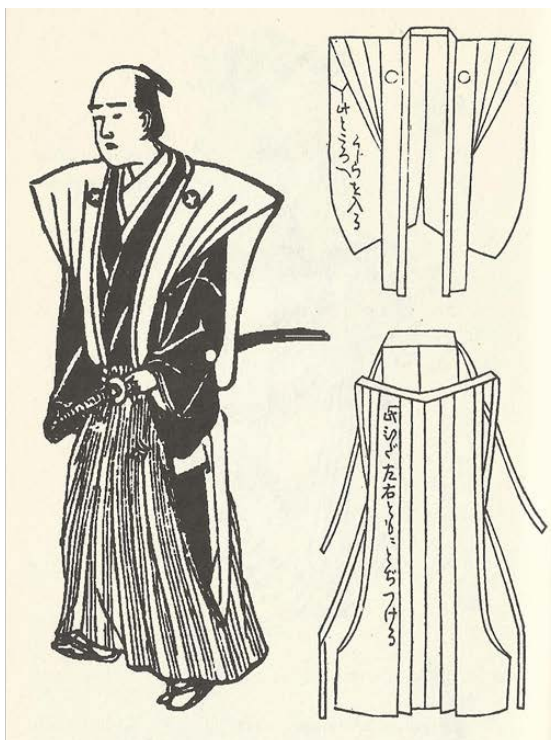
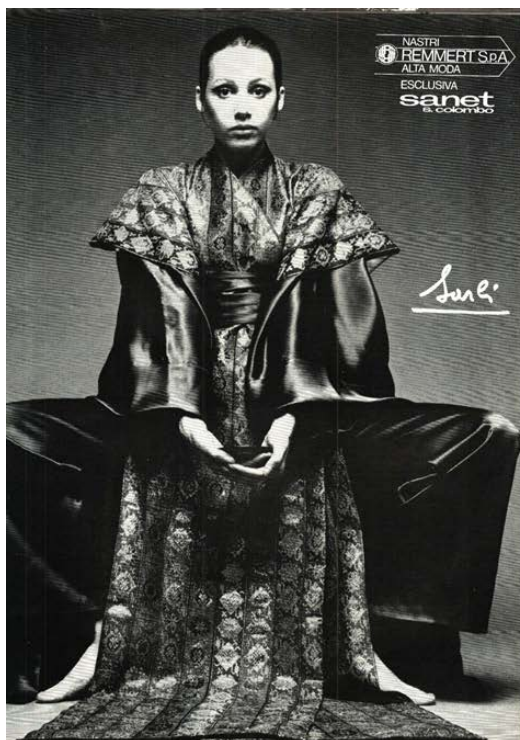


FIG. 17. A sinistra: Fausto Sarli: completo pantaloni con lunga casacca senza maniche. “Vogue”, edizione italiana, n. 227, Luglio-Agosto 1970, s.i.p. A destra: il *kamishimo*, formato da una giacca senza maniche, detta *kataginu*, e una gonna pantalone, detta *hakama*, che venivano indossate dai samurai sopra al kimono⁹⁰.

Mila Schön

Mila Schön rese omaggio al Giappone nel 1970, sia nelle proposte per la sera che in quelle per il giorno. La *Maison* Mila Schön - che era stata fondata nel 1958 a Milano da Carmen Nutrizio Schön, in arte Mila Schön (1916-2008) – in realtà fino ad allora non aveva realizzato capi nei quali fossero riscontrabili influenze giapponesi o quantomeno orientali. Le sue creazioni, soprattutto quelle per il giorno, che erano il punto di forza della *Maison*, erano anzi caratterizzate da sobri *tailleurs* con gonne o pantaloni dal taglio occidentale, realizzati perlopiù con preziosi tessuti *doubleface* in tinta unita, per i quali la Schön divenne celebre⁹¹.

Nel 1970 tuttavia, anche Mila Schön venne contagiata dalla passione per il Giappone. Un primo timido segnale si trova nella collezione alta moda Primavera/Estate (d’ora in poi P/E) 1970 dove, accanto alle giacche e ai pantaloni dalle caratteristiche linee essenziali, comparvero lunghi abiti da sera che richiamavano i kimono per le scollature incrociate e le fasce in vita ad imitare gli *obi*, ovvero le alte cinture dei kimono. Si consideri ad esempio l’abito qui sotto riprodotto, pubblicato nel numero del marzo 1970 dell’edizione italiana di “Vogue” con questo commento: “Oriente nelle maniche a kimono; oriente nei piccoli motivi decorativi “a stampino” che si aggiungono ai pois; e più che un oriente orecchiato e vago, una definita predilezione per il Giappone”⁹² (FIG. 18).

⁹⁰ Il disegno è tratto da Liza Dalby, *Kimono. Fashioning Culture*, 2001, fig. 2.34, p. 56.

⁹¹ Su Mila Schön, il suo stile e l’uso del *doubleface* cfr. P. Gatti, *M as Mila*, 2009, pp. 72-80.

⁹² Cfr. “Vogue”, edizione italiana, n. 223, marzo 1970, p. 358.



FIG. 18. “Abito lungo di organza stampata in bianco su fondo blu di Mantero. Profondo lo spacco laterale, larga e corta la manica a mantellina bordata di bianco come la scollatura incrociata, e come la cintura bianca annodata a fiocco piatto sopra la fascia blu tinta unita”⁹³.

In effetti si nota la volontà di imitare alcuni dettagli specifici della tradizione vestimentaria nipponica. Ad esempio i “motivi decorativi a stampino”, cui “Vogue” fece riferimento – che sono i fiori stilizzati di forma circolare stampati a distanza regolare sul tessuto dell’abito, su un fondo a pois –, potrebbero essere di ispirazione giapponese. Esistono infatti antichi tessuti giapponesi dove su un fondo a puntini sono disposti fiori stilizzati, come in un *kosode* del XVIII secolo con fiori di ciliegio⁹⁴ (FIG. 19).

L’abito da sera di Mila Schön si ispirava al kimono per l’alta fascia blu che lo cingeva in vita. Tale fascia non era una generica imitazione dell’*obi*, dal momento che era corredata da una sottile cintura bianca simile all’*obijime*, un cordone di seta che si allaccia davanti e, come si vede nella fotografia sottostante, serve, nei kimono moderni, a fissare il nodo dell’*obi* sulla schiena⁹⁵ (FIG. 20).

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Il tessuto è stato pubblicato in S. Noma *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, n. 173 p. 156.

⁹⁵ L. Dalby, *Kimono. Fashioning Culture*, op. cit., p. 212, fig. p. 186.

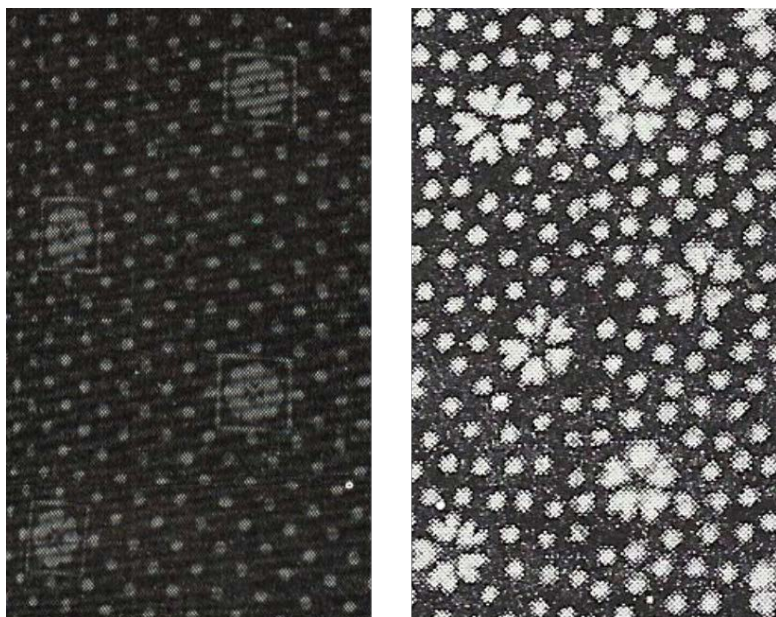


FIG. 19. A sinistra: particolare del tessuto dell'abito di Mila Schön, con fiori disposti regolarmente su un fondo a pois. A destra: dettaglio di un tessuto di *kosode* del XVIII secolo (Periodo Edo) con *komon* (ovvero “piccoli motivi decorativi”) di fiori di ciliegio su un fondo a puntini.



FIG. 20. Una modella annoda l'*obijime* sull'*obi*⁹⁶.

Tuttavia nell'abito della Schön, a fronte dei citati dettagli in stile giapponese, altri, come le maniche - definite “a mantellina” nella rivista - e lo spacco laterale, non trovano alcun riscontro nei kimono.

⁹⁶ La fotografia è stata pubblicata in S. et D.Buisson, *Kimono. Art traditionnel du Japon*, 1983, p. 180.

Nella successiva collezione A/I 1970 i riferimenti al Giappone divennero più evidenti soprattutto negli abiti da sera, come evidenziato dalla giornalista di moda Maria Pezzi in un articolo comparso su “Il giorno” e intitolato significativamente *La lezione del kimono*: “mentre negli abiti da sera [Mila Schön] indulge apertamente al kimono, accentuandolo con le pettinature e il trucco, per tutto il resto della collezione la sua forte personalità s’impone riducendo e scegliendo solo i più belli tra i particolari giapponesi”⁹⁷ (FIG. 21).



FIG. 21. Maria Pezzi, *La lezione del kimono*, in “Il Giorno”, 18 agosto 1970.

Forse la creazione nella quale l’omaggio di Mila Schön al Giappone è più evidente, e che riscosse successo anche presso la stampa straniera, è un completo da sera composto da un abito senza maniche in seta rosa pallido, con una grande farfalla bianca applicata sul fianco sinistro, e da un mantello-kimono in seta bianca con stampate grandi farfalle rosa⁹⁸ (FIGG. 22-23).

⁹⁷ M. Pezzi, *La lezione del kimono*, in “Il Giorno”, 18 agosto 1970. L’articolo è stato pubblicato in P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 239.

⁹⁸ Cfr. quanto scritto dalla giornalista di moda Bernardine Morris nell’articolo *Rome looks East* sul “New York Times”, nel 1970: “The most beautiful dress in Rome was Mila Schön’s slender pink wool with a satin butterfly imbedded at the hips like a mosaic. It seems to flutter when the wearer moves. The long sleeveless dress is enveloped by a pink and white kimono in a shimmering silk butterfly print”. L’articolo è stato parzialmente pubblicato in P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 236.

Sin dalla fine dell'Ottocento le farfalle erano percepite in Italia e in Europa come un motivo decorativo tipicamente giapponese⁹⁹, e in quanto tali spesso stampate o ricamate nei tessuti *japonisants*. Non stupisce pertanto che in un abito in stile giapponese siano state inserite delle farfalle. Gli altri dettagli di questo completo da cui si evince la volontà di citare il kimono sono le ampie maniche del mantello e il taglio del suo colletto (detto *eri*), uguale a quello dei kimono tradizionali. Per il resto, il completo risulta una libera interpretazione del kimono, dal momento che l'abito sotto al mantello è chiuso nella parte anteriore, a differenza dei kimono. Infine le *decolletés* rosa con tacco sono ben diverse dagli *zōri*, i tradizionali sandali infradito giapponesi che solitamente si indossano con il kimono.



FIG. 22. Mila Schön, abito da sera, collezione A/I 1970-71. “Long glittering kimono-coat in pink and white butterfly shadow print reversing to pale pink matt crêpe. Over a sleeveless narrow dress with a high V neck, in bias crêpe reversing to a satin butterfly design. Fabric Bini”. “Harper’s Bazaar”, edizione inglese, September 1970, p. 72.

⁹⁹ Cfr. S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente – Europa: Contatti nell’arte del XIX e XX secolo*, op. cit., pp. 92-93.



FIG. 23. Mila Schön, bozzetto dell'abito con farfalla fotografato nell'immagine precedente¹⁰⁰.

Altri due abiti da sera della stessa collezione Autunno/Inverno 1970 si ispirano evidentemente al kimono per lo scollo incrociato, le maniche ampie e lunghe e l'alta fascia in vita. Anch'essi però presentano dettagli estranei alla tradizione vestimentaria nipponica.

Il primo, un abito da sera in seta stampata con motivi di crisantemi azzurri e blu su fondo nero, imita in linea di massima la forma del kimono, anche se le sue lunghe maniche hanno un taglio completamente diverso rispetto a quelle dei *furisode*, ovvero i kimono con le maniche lunghe tradizionalmente indossati in Giappone dalle nubili (**FIG. 24**). Mentre infatti nei *furisode* le maniche penzolano sotto al braccio ma lasciano scoperte le mani (**FIG. 25**), nell'abito da sera della Schön le maniche si sviluppano in lunghezza ben oltre le mani, che ne vengono nascoste, e sono aperte all'altezza del gomito da un taglio interno, assente nei kimono.

Per quanto riguarda invece i motivi decorativi, la scelta del crisantemo risulta pertinente, dal momento che il crisantemo (*kiku*) è il fiore nazionale del Giappone¹⁰¹ ed è stato spesso usato come *pattern* nei tessuti giapponesi¹⁰².

¹⁰⁰ Bozzetto pubblicato in P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 262.

¹⁰¹ Più precisamente, la corolla stilizzata di un crisantemo è l'emblema della Casa imperiale giapponese.

¹⁰² Cfr. un *kosode* in seta bianca del XVII secolo (inizio del periodo Edo) ricamato con disegni di crisantemi e tralici, conservato presso il Nagao Art Museum di Tokyo. Tale *kosode* è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, fig. 38 p. 45. Si consideri inoltre un *furisode* della fine del periodo Edo, conservato al Museo d'Arte Orientale di Venezia, decorato con un ricco repertorio vegetale che comprende fiori di crisantemo; un soprabito da cerimonia a maniche piccole (*kosode-uchikake*) del sec. XIX, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, in cui gruppi di crisantemi si alternano a giunchi e imbarcazioni sulle sponde di un corso d'acqua e infine un *furisode* del sec. XIX, conservato al Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma, decorato con rami di pino, bambù, fiori di pesco e crisantemi. I tre indumenti sono stati pubblicati in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, 1994, nn. 191-193, pp. 294-295.



FIG. 24. “Abito da sera-chimono, lungo, incrociato con ampie maniche, in seta Terragni Satam stampata a crisantemi-nuvola su fondo nero. Al collo tre cerchi d’oro e smalto, di Loris Abate per Mila Schön.”¹⁰³ Foto: archivio Mila Schön.



FIG. 25. Okumura Masanobu, *Beltà che si guarda allo specchio*, 1741-1748. Berlino, Staatliche Museen La giovane donna indossa un *furisode*¹⁰⁴.

¹⁰³ Didascalia pubblicata in “Vogue Italia”, n. 228, Settembre 1970, p. 369.

Il secondo abito da sera della collezione Autunno/Inverno 1970 nel quale siano riscontrabili evidenti influenze giapponesi è un abito-kimono viola con scollo incrociato e cintura-*obi*, qui sotto riprodotto (FIG. 26).



FIG. 26a, a sinistra. Abito da sera-kimono della collezione A/I 1970-71, con motivi decorativi circolari ottenuti tramite l'applicazione di paillettes. Si noti l'acconciatura in stile giapponese con gli spilloni che imitano i *kanzashi*. Collana in oro e smalto di Loris Abate. Archivio Mila Schön. FIG. 26b, a destra. Chino Bert, bozzetto per abito da sera in stile giapponese della collezione A/I 1970-71. Archivio Mila Schön.

Il tessuto presenta una decorazione a motivi circolari che ricordano i *mon*, ovvero emblemi araldici giapponesi di forma circolare¹⁰⁴. Va precisato tuttavia che, come ha scritto Siegfried Wichmann nel suo saggio sul giapponismo in Europa, il cerchio è un simbolo archetipico ricorrente nell'arte e nei tessuti non solo del Giappone, ma più in generale di tutti i Paesi dell'Asia orientale¹⁰⁶. In Cina, per esempio, il cerchio è tradizionalmente un motivo decorativo diffuso nei tessuti per abiti destinati a personaggi di alto rango. Si consideri la giacchetta in velluto nero qui sotto riprodotta, della fine della dinastia Qing (1644-1911), su cui sono ripetuti in modo regolare motivi neri circolari¹⁰⁷ (FIG.

¹⁰⁴ La stampa è stata riprodotta in G.C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 febbraio 2004 – 30 maggio 2004), 2004, VI.26, p. 350.

¹⁰⁵ Sui *mon* cfr. in questa tesi il cap. V, paragrafo 3 sugliflussi giapponesi nella moda italiana, fig. 14.

¹⁰⁶ Cfr. S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., p. 295: "The circle as an archetypal symbol is probably most significantly developed in the Far East".

¹⁰⁷ La giacchetta è stata pubblicata in *Costume chinois. Modes depuis 100 ans*, a cura di Y. Yuan, 2003, p. 130.

27), oppure l'abito indossato da Zhen Fei (1876-1900), concubina dell'imperatore Guangxu della dinastia Qing, in un ritratto di anonimo pittore¹⁰⁸ (FIG. 28).



FIG. 27. Giacchetta in velluto nero della fine della dinastia Qing (1644-1911) decorata con motivi neri circolari. Pechino, Archivio dell'Institute of Fashion Technology of Beijing.



FIG. 28. Ritratto di Zhen Fei (1876-1900), concubina dell'imperatore Guangxu, opera di anonimo pittore Qing. La donna indossa un abito decorato con motivi circolari ripetuti con regolarità.

¹⁰⁸ Il dipinto è stato pubblicato in E. Fazzioli e E. Chan Mei Ling, *La moda nella storia della Cina*, 1991, p. 144.

Tuttavia, se da un lato il disegno del tessuto dell'abito della Schön si rifà alla tradizione giapponese, o quantomeno estremo-orientale, dall'altro la tecnica di realizzazione, ovvero l'applicazione di paillettes, è invece tipicamente occidentale. Anche l'apertura nella parte interna delle maniche, simile a quella dell'abito precedente della Schön, è assente nei kimono.

Si notino gli zoccoletti chiusi indossati dalla modella nella fotografia: sono una rivisitazione degli *ashida*, o *takageta*, un tipo di *geta* (zoccoli) per la pioggia, dai denti alti e dotati di una mascherina, usati in passato in Giappone (**FIG. 29**).



FIG. 29. Le calzature in stile giapponese della modella, che indossa un abito Mila Schön della collezione A/I 1970-71, sono liberamente ispirate agli *ashida* giapponesi¹⁰⁹.

L'abito è stato disegnato con ogni probabilità da Chino Bert, un disegnatore di moda che collaborò con la Schön dal 1963 al 1973, anno in cui si fece monaco benedettino¹¹⁰.

Presso l'archivio della *Maison* Mila Schön sono conservati alcuni suoi disegni della collezione A/I 1970-71. Uno di questi disegni, sopra riprodotto (**FIG. 26b**), è molto simile per linea e decorazioni all'abito viola con paillettes appena analizzato, tanto che si ipotizza ne sia il bozzetto.

In un altro disegno, ancora di Chino Bert, qui sotto riprodotto, mentre le lunghe maniche aderenti denotano una rivisitazione in chiave occidentale del kimono, dall'altro i lembi dell'abito incrociati sul davanti, i marcati disegni circolari sul tessuto e la fusciacca simil-*obi* paiono senz'altro di derivazione giapponese (**FIG. 30**).

Ma nella stessa collezione Chino Bert, accanto a modelli con lampanti riferimenti al Giappone, disegnò anche abiti da sera di ispirazione più cinese che giapponese. Si consideri ad esempio il bozzetto sotto riprodotto, che raffigura un abito privo di cintura, con il lembo sinistro sovrapposto a quello destro e decorato con un motivo curvilineo (**FIG. 31**).

¹⁰⁹ Per il disegno degli *ashida* cfr il sito <http://www.jnto.go.jp/eng/indepth/cultural/experience/r.html>, ultima consultazione 20 novembre 2015.

¹¹⁰ *Dizionario della moda 2004*, a cura di G. Vergani, 2003, *ad vocem*, p. 252.



FIG. 30. Chino Bert, bozzetto per abito da sera in stile giapponese della collezione A/I 1970/71. Archivio Mila Schön.



FIG. 31. Chino Bert, bozzetto per abito da sera in stile cinese della collezione A/I 1970/71. Archivio Mila Schön.

Proprio il taglio ricurvo del lembo sinistro alla base del collo è stato a lungo uno dei tratti distintivi dell'abbigliamento cinese – del tutto assente invece nella moda giapponese –, introdotto dalla dinastia Qing (1644-1911), originaria della Manciuria, quando conquistò la Cina nel 1644¹¹¹ (**FIG. 32**). Da questo tipo di indumento si sarebbe sviluppato poi in Cina il moderno *qipao*, o *cheongsam*¹¹², che è un abito da donna aderente, con il colletto alto alla coreana e una serie di bottoni disposti dalla base del collo all'ascella destra, come quello illustrato in un calendario cinese degli anni Trenta del Novecento, qui sotto riprodotto (**FIG. 33**).



FIG. 32. Abito da donna del 1890 circa con il taglio curvo del lembo sinistro in corrispondenza del collo. Tale dettaglio, tipico dell'abbigliamento delle tribù della Manciuria, venne introdotto in Cina dalla dinastia Qing. Collezione Linda Wrigglesworth, Londra¹¹³.



FIG. 33. Calendario cinese degli anni Trenta in cui è raffigurata una donna con indosso il *qipao*¹¹⁴.

¹¹¹ Cfr. V.Steele, J.S. Major, *China Chic. East meets West*, 1999, p. 29.

¹¹² Ivi, p. 47.

¹¹³ L'abito è stato pubblicato in V. Steele, J.S. Major, *China Chic. East meets West*, op. cit., n. 22, p. 46.

Negli abiti da giorno della collezione A/I 1970-71, accanto a modelli nei quali i riferimenti al Giappone sono piuttosto rigorosi – come due bozzetti disegnati da Chino Bert, qui sotto riprodotti (**FIG. 34**), che denunciano la volontà di cogliere il taglio e la forma del kimono nella sua essenza –, ve ne sono altri in cui gli elementi distintivi del kimono sono interpretati ancor più liberamente rispetto agli abiti da sera e le influenze giapponesi si mescolano con quelle cinesi, come registrato nell'articolo *Mila Schön: l'estrema suggestione dell'Estremo Oriente*, pubblicato in "Vogue" nel settembre 1970: "Cappelli e colletti alla tonchinese [Tonchino è una regione del Vietnam settentrionale, n.d.r.], favolosi stampati ispirati ai motivi decorativi delle porcellane orientali, o agli ideogrammi: tuniche alla cinese, kimoni alla giapponese, colore blu Ming [la dinastia Ming regnò in Cina dal 1368 al 1644, n.d.r.], spesso accostato al marrone; e il rosso aranciato delle lacche [...]"¹¹⁵.



FIG. 34. Chino Bert, bozzetti per abito-kimono della collezione A/I 1970/71. Archivio Mila Schön.

Un esempio di convivenza tra reminiscenze giapponesi e cinesi è il completo pantalone "granito, bianco e nero"¹¹⁶ in cui il taglio della lunga casacca dal collo stonato, così come il dettaglio ornamentale del largo profilo nero che ne percorre i bordi, imitano le tuniche in stile Manciù che andavano di moda in Cina all'inizio del XX secolo, come si può vedere nelle fotografie qui sotto riportate (**FIGG. 35-36**).

¹¹⁴ Ivi, n. 25, p. 49.

¹¹⁵ Cfr. "Vogue Italia", n. 228, settembre 1970, p. 369.

¹¹⁶ "Linea italiana", anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 16.



FIG. 35. “La Cina agli estremi confini del Nord si rivela imperiosa nel completo granito, bianco e nero” della collezione Mila Schön per l’A/I 1970-71¹¹⁷.



FIG. 36. Giovane donna cinese, probabilmente una cortigiana, con indosso ampi pantaloni e una tunica in stile manciù dal caratteristico profilo stondato. Fotografia del 1905-10 circa¹¹⁸.

¹¹⁷ Fotografia di Ugo Mulas, “Linea italiana”, anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 16.

Tuttavia il cappello indossato dalla modella - di cui la *Maison* realizzò una variante in feltro e una più preziosa in breitschwanz¹¹⁹ - non trova riscontro nella moda cinese, bensì in quella giapponese. In Giappone infatti nel periodo Kamakura (1185-1333) le donne appartenenti alle famiglie dei samurai portavano lo *tsubo-shozuku*, che era un enorme cappello a forma di tazza di saké rovesciata - fatto con la guaina fogliare del bambù o più raramente con la lacca nera - da cui pendeva un velo lungo e spesso, che nascondeva il loro viso e buona parte del corpo¹²⁰.

È possibile che chi ha disegnato i cappelli per la Maison Schön si sia ispirato agli *tsubo-shozuku*, le cui immagini erano reperibili nei libri sull'arte giapponese. Gli *tsubo-shozuku* infatti sono stati spesso rappresentati negli antichi *emakimono* giapponesi, come ad esempio nell'*emakimono Ippen Shonin Eden* (ovvero *Biografia illustrata del monaco itinerante Ippen*) del 1299, di cui è riprodotto qui sotto un dettaglio¹²¹ (FIG. 37). Cappelli dalla forma simile, ma più piatti e in paglia, come quelli fotografati qui sotto, sono stati indossati in Giappone dalle contadine fino alla metà del XX secolo (FIG. 38).

Nella medesima collezione, la Schön presentò un mantello-cappa ampio e avvolgente, impermeabile e *double-face*, i cui unici riferimenti all'Oriente erano i simboli grafici stampati su seta rossa plastificata, che riproducevano fedelmente gli ideogrammi cinesi in uso anche nella scrittura giapponese¹²² (FIG. 39).



FIG. 37. Le due donne a sinistra indossano lo *tsubo-shozuku*. Particolare tratto dall'*emakimono Ippen Shonin Eden* (ovvero *Biografia illustrata del monaco itinerante Ippen*) del 1299. Museo Nazionale di Tokyo.

¹¹⁸ Cfr. V. Steele, J.S. Major, *China Chic. East meets West*, op. cit., p. 140.

¹¹⁹ Cfr. "Harper's Bazaar Italia", 15 settembre – 15 ottobre 1970, senza indicazione di pagina.

¹²⁰ Cfr. H. Benton Minnich, *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*, 1963, p. 124.

¹²¹ Gli *emakimono* (termine che significa, letteralmente, "rotolo di pitture") erano lunghi rotoli orizzontali di carta o di seta contenenti un racconto corredato di illustrazioni dipinte. L'immagine è stata pubblicata in H. Benton Minnich, *Japanese Costume*, op. cit., fig. n. 49, p. 150.

¹²² Oltre che nella rivista "Vogue", la cappa è stata pubblicata anche in P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 241.



FIG. 38. In questa fotografia, tratta da un servizio di moda realizzato in Giappone e pubblicato in “Vogue” nel 1971, le due modelle indossano, sopra ad abiti dell’azienda italiana Luxsport, cappelli di paglia, “usati un tempo in Giappone dalle contadine”. “Vogue”, edizione italiana, n. 237, giugno 1971, p.66.



FIG. 39. Mila Schön, A/I 1970-71. “Cappa impermeabile di tessuto tipo pelliccia, di Borg, foderata di seta plastificata e stampata a ideogrammi neri su fondo rosso lacca, di Bini, distribuzione Satam [...]. Stivali collants della stessa seta plastificata”. “Vogue”, edizione italiana, n. 228, settembre 1970, p. 372.

I riferimenti al Giappone scomparvero dalle creazioni di Mila Schön sin dalla collezione successiva. Ma perché tra il 1970 e il 1971 invece furono così abbondanti, pur se contaminati talvolta con influenze cinesi?

Come si è già avuto modo di ricordare, il Giappone era ‘di moda’ nella moda italiana del 1970. Ma certamente la particolare predilezione per il Giappone dimostrata dalla Schön potrebbe essere stata determinata da un viaggio che lei fece in Giappone proprio all’inizio del 1970¹²³. Come era già avvenuto per Irene Galitzine, che dopo un viaggio in Giappone nel 1962 dedicò proprio al Giappone la collezione A/I 1962-1963, e come sarebbe successo poi a Ken Scott che, come vedremo, dopo un viaggio in Giappone all’inizio del 1971, propose per l’A/I 1971-72 una collezione significativamente chiamata “kimonomania”, anche Mila Schön subì il fascino esotico di questo Paese lontano e lo citò al suo ritorno in Italia.

Inoltre l’omaggio al Giappone da parte della Schön potrebbe essere considerato un segnale dell’interesse non solo culturale ma anche economico che la *Maison* nutriva nei confronti di quel Paese. Come si è ricordato all’inizio di questo capitolo, in quegli anni il Giappone era protagonista di un “miracolo economico” e Mila Schön, molto prima di altre case di moda italiane, intuì quanto proficuo potesse essere inserirsi nel mercato giapponese allora dominato, per quanto riguarda l’abbigliamento occidentale, dalle *Maisons* francesi.

La Schön fu infatti tra le poche case di moda italiane – insieme a Antonelli, Patrick De Barentzen, Irene Galitzine e Titta Rossi - che accettarono di esporre alcuni lori capi di alta moda in una piccola mostra sulla moda italiana, di una decina di capi soltanto, organizzata dalla Camera della Moda Italiana nel padiglione italiano dell’Expo di Osaka tra l’aprile e il luglio del 1970¹²⁴. Altre case di moda preferirono declinare l’invito della Camera della Moda. In Italia nel 1970 non vi era ancora la consapevolezza di quanto potesse essere redditizio il mercato giapponese, di cui si sottovalutavano le potenzialità.

Come si evince dalla fotografia (**FIG. 40**) e dai documenti conservati presso l’Archivio Storico della Camera della Moda Italiana, in quella mostra la *Maison* Schön espose un “abito lungo seta double fondo nero intarsi giallo e bianco”.

Nel 1971 il signor Yuro Momota, presidente della Coronet, che era una società giapponese che distribuiva in Giappone prodotti occidentali, propose alla Schön un accordo esclusivo secondo cui la Coronet si sarebbe impegnata ad acquistare i capi di alta moda italiana per diversi anni solo dalla Schön, tramite la *trading company* giapponese Itochu. In cambio la casa di moda italiana avrebbe potuto vendere in Giappone solo attraverso la Coronet¹²⁵. L’accordo venne siglato e si avviarono dunque i primi rapporti commerciali tra la Schön e il Giappone, dove le clienti non erano per nulla interessate ai modelli orientaleggianti, ma piuttosto a quelli tipicamente occidentali. Secondo Loris Abate, che era socio di Mila Schön e ha gestito la società fino agli anni Ottanta, della Schön le giapponesi apprezzavano lo stile sobrio e funzionale, in sintonia con il loro gusto, che prevedeva pochi orpelli e assenza di gioielli vistosi¹²⁶. Negli anni successivi la *Maison* Schön intensificò le

¹²³ Cfr. quanto scritto da Bernardine Morris sul “New York Times” nel 1970: “Two italian women looked to the East for inspiration [...]. Irene Galitzine’s inspiration was her collection of Chinese porcelain [...]; Mila Schön drew upon her memory of a trip to Japan”. L’articolo della Morris è stato pubblicato in P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 236.

¹²⁴ I documenti relativi alla mostra sulla moda italiana all’Expo di Osaka del 1970 sono custoditi presso l’Archivio Storico della Camera della Moda Italiana.

¹²⁵ P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 276.

¹²⁶ Incontro con il signor Loris Abate del 4 aprile 2014. Ringrazio il signor Loris Abate per aver gentilmente accettato di condividere con me i suoi ricordi relativi alla sua attività con Mila Schön.

esportazioni in Giappone, dove tra gli anni Settanta e Novanta divenne uno dei marchi più noti del Made in Italy. Nel 1986 la Itochu acquisì il 40 per cento della società¹²⁷ e nel 1992 l'intero pacchetto azionario. Ancora oggi la *Maison* Mila Schön è di proprietà giapponese.



FIG. 40. A sinistra: abito da sera di Mila Schön esposto nella mostra sull'alta moda italiana organizzata dalla Camera della Moda nel padiglione italiano dell'Expo di Osaka del 1970. Archivio storico della Camera della Moda Italiana

Irene Galitzine

Anche nelle creazioni di Irene Galitzine – cui già abbiamo dedicato, nel capitolo precedente, un paragrafo a proposito delle influenze giapponesi nella sua produzione degli anni Sessanta – sono riscontrabili, all'inizio degli anni Settanta, influssi dei costumi giapponesi tradizionali.

Ma mentre nel caso di Mila Schön, almeno negli abiti da sera, vi erano citazioni anche puntuali di alcuni dettagli del kimono, nel caso della Galitzine il Giappone più che una fonte fu una suggestione, che essa sviluppò in maniera del tutto personale. Come è stato sottolineato anche nel numero di “Vogue” del settembre 1970 in un articolo intitolato significativamente *Galitzine: kimono base di tutto*, nel suo caso “non si tratta di copie pedisseques dei modelli orientali [...] ma di qualcosa di completamente nuovo”¹²⁸.

La Galitzine era diventata famosa nel panorama della moda italiana ed internazionale per il “pigiamia palazzo”, che aveva presentato a Palazzo Pitti nel 1960¹²⁹. Formato da un paio di

¹²⁷ P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 336.

¹²⁸ Cfr. “Vogue Italia”, n. 228, settembre 1970, p. 472.

¹²⁹ *Dizionario della moda 2004*, a cura di G. Vergani, , 2003, *ad vocem*, p. 470.

pantaloni e da una tunica di lunghezza variabile, il “pigiamia palazzo” rimase l’indumento base delle sue collezioni per i decenni successivi¹³⁰.

Nel 1970, nel pieno dell’ondata giapponese che aveva investito la moda italiana, la Galitzine operò una sorta di crasi tra il kimono ed il suo “pigiamia palazzo”, come si vede nel modello qui sotto riportato (**FIG. 41**). La tunica richiama infatti il kimono per lo scollo incrociato a “V” e per l’alta fascia che imita l’*obi*, ma il tessuto plissettato, il taglio delle maniche con gli stretti polsini, oltre che i larghi pantaloni anch’essi plissettati – versione inusuale dei pantaloni solitamente più aderenti del “pigiamia palazzo” -, nulla hanno a che vedere con i kimono giapponesi, che peraltro non venivano quasi mai realizzati in tessuti a tinta unita. Anche la presenza del gioiello etnico, realizzato da Borbone, risulta inappropriata in quanto le donne giapponesi non portavano collane sopra il kimono e usavano gioielli di norma solo per impreziosire l’acconciatura.



FIG. 41. Irene Galitzine, collezione autunno/inverno 1970-71. “Linea italiana”, anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 57 e 58: “Japanese look. La geisha 1970, femminile e sofisticata, in un kimono castagna tutto plissé. Tante piccole pieghe chiudono in un pugno serrato il corpino incrociato, con maniche gonfie trattenute dal polsino. La tunica assume nuove proporzioni d’equilibrio nel plissé a due piani, nella gonna e nei pantaloni molto ampi”.

In un altro modello della medesima collezione, qui sotto riprodotto, il kimono è di nuovo citato per l’allacciatura incrociata sul davanti e per l’alta cintura in vita (**FIG. 42**). Ma il profondo spacco

¹³⁰ B. Giordani Aragno, Irene Galitzine. *La principessa della moda*, catalogo della mostra (Roma, Auditorium Conciliazione, 27 gennaio – 28 febbraio 2006), 2006, p. 60.

laterale, che lascia vedere la gamba fasciata in stivali di raso¹³¹, è frutto della creatività della stilista italiana.



FIG. 42. Irene Galitzine, collezione A/I 1970-71. “Linea italiana”, anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 62: “Dall’allacciatura a kimono sfugge il profondo misterioso spacco, risale il bordo plissé che accompagna lo scollo castigatissimo. La fibbia monogramma, laccata rosso ribes serra la fascia bustino, marrone cupo”.

Vi sono poi alcuni suoi abiti da sera della collezione A/I 1970-71 che, sebbene siano definiti con il termine giapponese “kimono” dalle riviste di moda italiane, presentano caratteri tratti dall’abbigliamento cinese. Ad esempio in “Vogue” del settembre 1970 si legge: “i più poetici e sorprendenti kimoni [*sic*] di tutto l’Oriente e (in questa stagione di kimoni per la moda italiana,

¹³¹ Sugli stivali di questo completo cfr. “Vogue”, n. 228, settembre 1970, p. 472.

lasciatecelo dire) anche di tutto l'Occidente, sono forse proprio questi di Galitzine, in tessuti che riproducono i colori e i motivi delle porcellane cinesi"¹³².

Ancora una volta, come già era avvenuto nel caso della Schön, gli influssi giapponesi e quelli cinesi si mescolano.

In realtà ben pochi sono i riferimenti al kimono in questi abiti, se non fosse per l'alta cintura. Si consideri ad esempio l'abito da sera qui sotto riprodotto con il relativo bozzetto, conservato presso lo CSAC di Parma, dove lo scollo a V incrociato simula soltanto la chiusura del kimono, dal momento che l'abito non è aperto davanti ma presenta una cucitura laterale ben visibile nella pubblicità pubblicata su "Vogue" del settembre 1970 e sotto riprodotta (**FIGG. 43. 44**).

Inoltre le maniche dalla stretta attaccatura, che si allargano a dismisura in corrispondenza del polso, hanno una forma a "orecchio d'elefante" sconosciuta ai kimono giapponesi – dove le maniche hanno lunghezza variabile, come si vede nella figura sottostante, ma sempre un taglio rettangolare (**FIG. 45**) – e riscontrabile invece negli abiti cinesi femminili e maschili, perlopiù di corte, anche molto antichi (**FIG. 46**).



FIG. 43. Irene Galitzine, abito da sera della collezione A/I 1970-71. A sinistra il relativo bozzetto con i campioni di tessuto, conservato presso lo CSAC di Parma. A destra, fotografia pubblicata in "Linea italiana", anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 139. Nella didascalia si legge: "[...] kimono smaltato di smeraldo, turchese, viola. L'abito canna di bambù si stringe in vita nella cintura drappeggiata, si staglia negli spacchi provocatori, si dilata nelle ampie maniche ad ala d'uccello. Charmeuse di seta stampata craquelé, Terragno Satam".

¹³² Cfr. "Vogue Italia", n. 228, settembre 1970, p. 475.



FIG. 44. Lo stesso abito di Irene Galitzine della figura precedente fotografato in una pubblicità pubblicata in “Vogue”, edizione italiana, n. 228, settembre 1970, senza indicazione di pagina. Si noti a sinistra la cucitura laterale in corrispondenza della gonna.

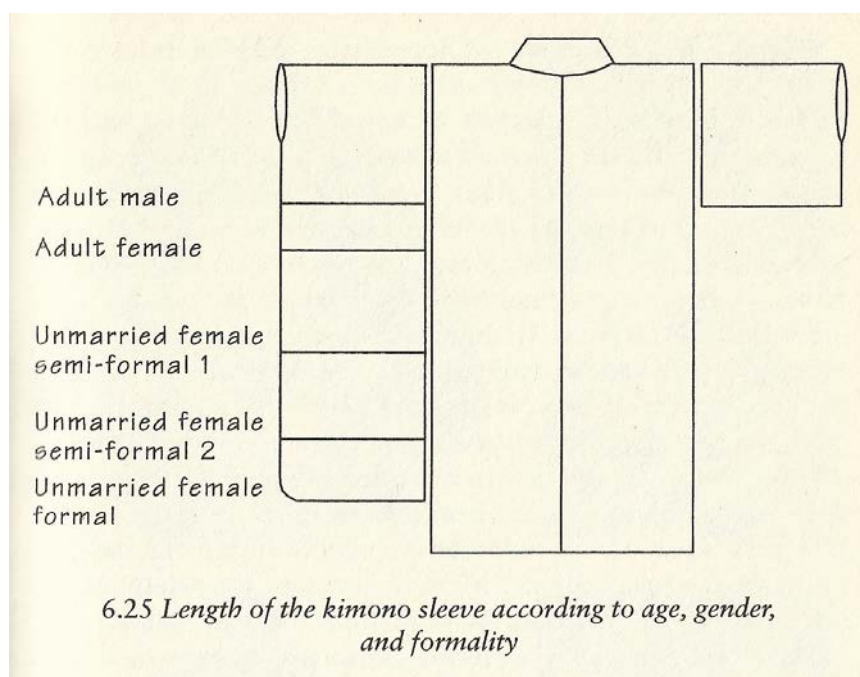


FIG. 45. Schema riassuntivo delle possibili diverse lunghezze delle maniche del kimono, a seconda del genere, dell'età e della destinazione d'uso¹³³

¹³³ Lo schema è stato pubblicato in L. Dalby, *Kimono. Fashioning Culture*, op. cit., p. 221.



FIG. 46. Abito teatrale imperiale cinese con le caratteristiche maniche “a orecchia d’elefante”. Fine XVIII secolo, Bruxelles, Musées Royaux d’Art et d’Histoire¹³⁴

Infine i motivi decorativi del tessuto con cui è stato confezionato l’abito della Galitzine sono una precisa imitazione delle ceramiche cinesi, come del resto già evidenziato in “Vogue”. Infatti il disegno a ragnatela del busto e della gonna richiama le *craquelures* che si trovano spesso come decorazione nelle ceramiche cinesi della dinastia Song (ma anche, meno frequentemente, in quelle giapponesi)¹³⁵ (**FIG. 47**), mentre i pesci rossi che nuotano tra fiori di loto e piante acquatiche verdi, gialle, rosse e blu trovano un puntuale riscontro in un vaso Ming conservato presso il Museo Nazionale della Cina di Pechino (**FIG. 48**).

¹³⁴ L’abito è stato pubblicato in *La seta e la sua via*, op. cit., n. 164, p. 191.

¹³⁵ Le *craquelures* sono presenti soprattutto nel vasellame cinese prodotto durante la dinastia Song (960-1279 d.C.), come ricordato da Lucia Caterina in *Sviluppi tecnologici nella produzione ceramica*, in *Cina a Venezia. Dalla dinastia Han a Marco Polo*, catalogo della mostra (Venezia, 1986), a cura del Museo della Storia Cinese di Pechino, Seminario di Lingua e Letteratura Cinese dell’Università degli Studi di Venezia, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1986, pp. 72-79: 79 “una [...] caratteristica della maggior parte del vasellame Song, sia settentrionale che meridionale, è la presenza di *craquelures* o cavillature della coperta, a maglie più o meno larghe o regolari, verificatesi dapprima in modo del tutto casuale per la differenza del coefficiente di dilatazione della pasta e della coperta, e poi riprodotte artificialmente dai vasai Song, capaci di controllare molto bene l’espansione e la contrazione di corpo e coperta durante la cottura”. Nello stesso volume sono pubblicati uno scaldino in porcellana (n. 134, p. 223) e un piatto in porcellana (n.135, p. 224), della dinastia Song, entrambi con l’intera superficie coperta da una decorazione a *craquelure*. Altri vasi di epoca Song con le caratteristiche *craquelures* sono stati pubblicati in J. Ayers, H. Fromentin, M. Paul-David, A. Tamburello, *La ceramica dell’Estremo Oriente*, 1983, pp. 125, 127 e 128. Nelle epoche successive sono stati ancora prodotti in Cina vasi con decorazione a *craquelures*, ma meno frequentemente. Per un vaso di porcellana con *craquelures* realizzato nel successivo periodo della dinastia Yuan (1271-1368) e conservato a Pechino, nel Museo Nazionale della Cina, cfr. *The National Museum of China*, edited by Lu Zhangshen, 2011, n. 129, p. 115. Per un vaso con *craquelures* della dinastia Qing di fine sec. XVII- inizio sec. XVIII, cfr. J. Ayers et al., *La ceramica dell’Estremo Oriente*, op. cit., pp. 196-197. Per vasi giapponesi con *craquelures* cfr. ivi, pp. 335 e 345.



FIG. 47. A sinistra in basso, dettaglio dell'abito da sera di Irene Galitzine della collezione A/I 1970-71 (riprodotto in alto a sinistra). A destra in basso, dettaglio della simile decorazione a *craquelure* presente in una giara di ceramica cinese (in alto a destra) realizzato nel periodo della dinastia Song, databile tra la fine del sec. XII e l'inizio del sec. XIII e conservato al Victoria and Albert Museum di Londra¹³⁶.



FIG. 48. A sinistra, dettaglio della manica dell'abito da sera di Irene Galitzine della collezione A/I 1970-71, il cui tessuto è evidentemente ispirato a un vaso (a destra) in porcellana dipinto

¹³⁶ Il vaso è stato pubblicato in J. Ayers et al., *La ceramica dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 125.

con smalti, risalente alla dinastia Ming, databile tra il 1522 e il 1566, con pesci rossi e fiori di loto. Il vaso è conservato a Pechino, nel Museo Nazionale della Cina¹³⁷.

Lo stesso tessuto è stato utilizzato per realizzare un altro abito da sera della stessa collezione, dove le reminiscenze cinesi sono ancora più accentuate, poiché l'abito è sprovvisto di cintura e, come si può vedere chiaramente nel bozzetto, la chiusura somiglia a quelle degli abiti cinesi, anche se nella creazione della Galitzine il lembo destro si sovrappone a quello sinistro e non viceversa, come accade invece negli abiti cinesi (FIG. 49).



FIG. 49. A sinistra: schizzo per abito da sera della collezione Irene Galitzine A/I 1970-71. Parma, Archivio CSAC. A destra: lo stesso abito, pubblicato in “Linea italiana”, anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 138.

La didascalia relativa a quest'abito, pubblicato nella rivista “Linea italiana”, è quantomai interessante: “Manciurian look. Lacche e giade, la favolosa seta, pannelli dipinti dai maestri della dinastia Tang [...]. il classico, superbo kimono diritto si solleva nelle maniche ingrandite a pipistrello”¹³⁸. Nonostante infatti vi sia l'errato riferimento alla dinastia Tang (618- 906 d.C.) – mentre, come si è già scritto, il tessuto copia un vaso della dinastia Ming (1368-1644) –, l'abito viene associato al “Manciurian look”. In effetti diverse riviste dell'epoca usarono questa definizione a proposito della collezione di Irene Galitzine per l'A/I 1970-71¹³⁹, come ricordato dalla stessa

¹³⁷ Il vaso è stato pubblicato in *The National Museum of China*, op. cit., n. 142, p. 123. Una giara dalla decorazione quasi identica, conservata al Musée Guimet di Parigi, è stata pubblicata in J. Ayers et al., *La ceramica dell'Estremo Oriente*, op. cit., pp. 186-187.

¹³⁸ “Linea italiana”, anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 139.

¹³⁹ Ivi, p. CXXVII.

couturière nella sua autobiografia: “La collezione da me presentata il 13 giugno 1970 si ispirava all’Oriente, complice un recente viaggio in Cina. Venne infatti battezzata “Manciurian Look” per le serie di abiti-kimono da pomeriggio e sera, per le pellicce in breitschwanz biondo stile judo con pantaloni, per le pettinature di sapore orientale realizzate con capelli laccati, per le sete stampate a motivi floreali e animali, per gli ideogrammi impressi sui lamé. Nell’atelier circolare, intorno alla pedana illuminata con la grande “G” al neon, le indossatrici sfilarono a brevi passetti e con braccia conserte sotto il seno”¹⁴⁰.

Come già era avvenuto nel 1962 e nel 1963, quando la Galitzine, dopo un viaggio in Giappone nel 1962 per presentare la sua collezione a Tokyo, aveva realizzato due collezioni con evidenti influssi giapponesi, anche in tal caso il viaggio in Cina era stata per lei fonte di ispirazione. A quanto pare, per i tessuti di alcuni abiti della stessa collezione, qui sotto riprodotti, si ispirò direttamente a vasi cinesi di sua proprietà¹⁴¹ (FIG. 50).



FIG. 50. A sinistra: “Motivi verde scuro e sangue di bue su fondo color crema presi pari pari da una porcellana Tang”¹⁴². A destra: “Non solo le delicate farfalle ma anche la finissima ragnatela di creature di un vaso Khong Shi nel tessuto di lana e seta di questo kimono. Un kimono che è un’unica distesa di tessuto con fascia “obi” che passa attraverso e segna il corpino”¹⁴³.

¹⁴⁰ Cfr. I. Galitzine, *Dalla Russia alla Russia*, 1996, p. 223.

¹⁴¹ Cfr. “Vogue Italia”, n. 228, settembre 1970, p. 475: “Galitzine non ha dovuto andare lontano a cercare l’ispirazione per i suoi tessuti; si è rifatta direttamente alle porcellane cinesi della sua casa”. Cfr. anche quanto scritto da Bernadine Morris sul “New York Times”: “Two italian women looked to the East for inspiration [...]. Irene Galitzine’s inspiration was her collection of Chinese porcelain and Coromandel screens; Mila Schön [...]”. L’articolo della Morris è stato pubblicato in P. Gatti, *M as Mila*, op. cit., p. 236.

¹⁴² Abito pubblicato in “Vogue Italia”, n. 228, settembre 1970, p. 474.

¹⁴³ Abito pubblicato ivi, p. p. 475.

Alla stessa collezione “Manchurian Look” appartiene un cappotto rosso melograno “dall’allacciatura laterale, spoglia e netta, dalle spalle bombate, che accennano un piccolo kimono”¹⁴⁴ (FIG. 51).



FIG. 51. Cappotto “Manchurian look” della collezione Irene Galitzine A/I 1970-71¹⁴⁵.

Nelle collezioni successive l’influenza orientale fu sempre più labile. È comunque degno di menzione un abito da sera della collezione P/E 1971 che ha una linea occidentale, ma un motivo decorativo che richiama il Giappone non tanto per il soggetto (un’aquila tra fiori e piante di tipha) (FIG. 52), quanto piuttosto per le sue grandi dimensioni e la sua posizione in basso, verso l’orlo, insolita negli abiti europei, ma riscontrabile invece nei kimono giapponesi, sia maschili che femminili, come dimostrano le due immagini sotto riportate (FIG. 53).

¹⁴⁴ “Linea italiana”, anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971, p. 14.

¹⁴⁵ Cappotto pubblicato ivi, p. 14.



FIG. 52. A sinistra: schizzo per abito da sera della collezione Irene Galitzine P/E 1971. Parma, Archivio CSAC. A destra: lo stesso abito da sera, pubblicato in “Vogue Italia”, n. 234, marzo 1971, p. 327.



FIG. 53. A sinistra: kimono maschile del tardo periodo Edo con decorazione marina nella parte inferiore. A destra: kimono femminile, databile tra il 1900 e il 1915, con motivi floreali in corrispondenza dello strascico e della parte bassa delle maniche, in un dipinto di Uemura Shoen ¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Entrambi i kimono sono stati pubblicati in H. Benton Minnich, *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*, op. cit., n. 113, p. 287, e n. 138, p. 309.

Ken Scott

Dopo Mila Schön e Irene Galitzine, un altro creatore di moda che rese omaggio al Giappone nei primissimi anni Settanta fu Ken Scott (1919-1991).

Questo sarto di origine americana si trasferì a Milano nel 1955, dove fondò il marchio Falconetto, con il quale produceva tessuti stampati per arredamento dai colori sgargianti, perlopiù con motivi floreali. Dal 1962 iniziò a realizzare con il proprio nome anche una linea di abiti *prêt-à-porter*, caratterizzati da un analogo tripudio di colore.

I primi interessi dimostrati da Ken Scott nei confronti del Giappone risalgono agli anni Sessanta, quando inserì motivi decorativi giapponesi in alcuni tessuti di sua produzione e in certi accessori.

Produsse per esempio un tessuto stampato per arredamento decorato con bambù (FIG. 54).



FIG. 54. Ken Scott, “Bambù”, tela di cotone per arredamento stampata in bianco e nero, articolare. Anni Sessanta, Museo del Tessuto e del Costume di Palazzo Mocenigo a Venezia¹⁴⁷.

Il bambù è un motivo decorativo di origine cinese ricorrente nell’arte e nei tessuti giapponesi¹⁴⁸, come dimostrano i due tessuti qui sotto riprodotti (FIG. 55). Il tessuto con bambù di Ken Scott si rifaceva al Giappone non solo dal punto di vista iconografico, ma anche stilistico: le canne nere del bambù che si stagliano sullo sfondo bianco richiamano infatti i *katagami*, che erano *stencils* di carta usati in Giappone per tingere i tessuti. Importati in gran quantità in Europa tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, influenzarono l’arte occidentale soprattutto di quel periodo¹⁴⁹ (FIG. 56).

¹⁴⁷ Il tessuto è stato pubblicato in D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d’Europa e d’America*, 2007, p. 246.

¹⁴⁸ Cfr. S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., pp. 84-85.

¹⁴⁹ Ivi, pp. 196-204.

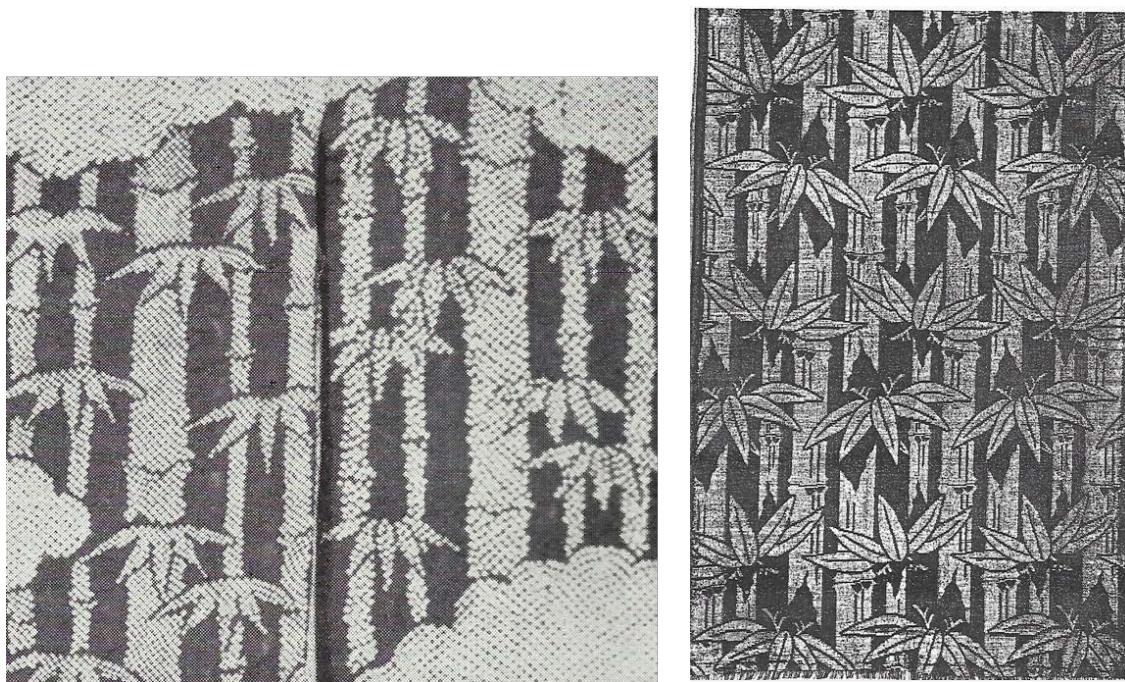


FIG. 55. A sinistra: dettaglio di un *furisode* decorato con bambù e nuvole mediante la tecnica dello *shibori* (tintura a riserva) . Giappone, XVII secolo, Tokyo, Museo Nazionale¹⁵⁰.
A destra: tessuto *kinran* con boschetto di bambù. Giappone, Medio Periodo Edo¹⁵¹.



FIG. 56. *Katagami* con *Rami fioriti* dietro una *griglia*. Carta oleata, periodo Meiji, Vienna. Österreichisches Museum für angewandte Kunst¹⁵².

¹⁵⁰ Il *furisode* è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, op. cit., n. 92, p. 95. Un dettaglio del medesimo *furisode* è stato pubblicato in A. Kennedy, *Costumes japonais*, 1990, p. 75, dove è datato invece tra la fine del sec. XVIII e l'inizio del sec. XIX.

¹⁵¹ Il tessuto è stato pubblicato in *Tessuti preziosi del Giappone. Kinran, shokkō-nishiki, kinsha, secoli XVI-XIX. Storia, tecniche, analisi, restauro*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", 30 maggio 1985 – 15 settembre 1985) a cura di G. Frabetti *et al.*, 1985, p. 29 e cat. 23 p. 151.

¹⁵² Cfr. S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., n. 527, p. 197.

Nel 1965 Ken Scott realizzò il foulard “Onoe”, nei cui riquadri sono stampati perlopiù disegni di fiori che per tipologia (iris, fiori di ciliegio, fiori di pesco, peonie) e stile richiamano certe stampe realizzate dal celebre pittore giapponese Hokusai, come si evince dal particolare sotto riprodotto (FIGG. 57-58).



FIG. 57. Ken Scott, Foulard “Onoe”, 1965. Archivio Ken Scott.

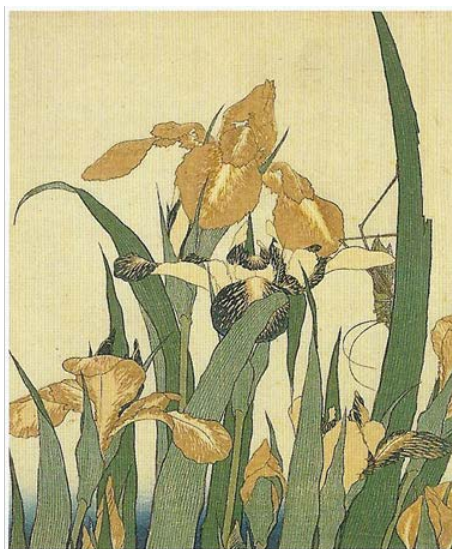


FIG. 58. Gli iris raffigurati nel foulard “Onoe”, prodotto da Ken Scott nel 1965 (dettaglio a sinistra), sono molto somiglianti a quelli rappresentati dal pittore giapponese Hokusai nella celebre stampa *Iris e cavalletta* del 1833-34 (figura a destra, dettaglio)¹⁵³.

Al 1969 risale invece una sciarpa dove sono ripetute le due iniziali “KS” all’interno di cerchi e quadrati che ricordano i timbri di forma circolare o quadrata - contenenti un motivo distintivo o il

¹⁵³ La stampa è stata pubblicata in G. C. Calza, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, op. cit., III.25, p. 183.

proprio nome - usati ancora oggi dai cinesi e dai giapponesi al posto della firma per siglare documenti, contratti o opere d'arte (**FIGG. 59-60**).



FIG. 59. Ken Scott in una foto del 1971 con indosso una sciarpa da lui prodotta nel 1969. Archivio Ken Scott



FIG. 60. Esempio di *hanko*, timbro usato ancora oggi dai giapponesi al posto della firma per siglare documenti, contratti o opere d'arte¹⁵⁴.

Ma Ken Scott rese un vero e proprio omaggio al Giappone nella collezione A/I1971-72, significativamente chiamata “kimonomania”. Nel comunicato stampa rilasciato dal Centro di

¹⁵⁴ Dal sito. <http://www.giapponizzati.com/2010/11/19/gli-hanko-i-timbri-per-firmare-in-giappone/>, ultima consultazione 5 luglio 2014.

Firenze per la Moda Italiana in occasione delle sfilate svoltesi a Palazzo Pitti tra il 12 e il 16 aprile 1971, dove si presentavano le collezioni A/I 1971-72, a proposito di Ken Scott si legge: “LA KIMONOMANIA DI KEN SCOTT. Ken questa volta si volge all’Estremo Oriente, ne subisce il fascino ma lo vuole dominare, è un osservatore entusiasta ed acuto. Impone il suo stile! Alla delicatezza di certi languori preferisce la lotta e la tragedia. Il suo simbolo è la maschera forte e dominatrice dei guerrieri kabuki”¹⁵⁵.

È significativo che nel testo non vi sia un generico riferimento al Giappone, ma ad una specifica forma di teatro giapponese, il *kabuki* appunto, che è una sorta di teatro popolare.

Nonostante quanto erroneamente scritto nel comunicato stampa, nel teatro *kabuki* gli attori non indossano maschere, come avviene invece nel più aristocratico teatro *Nō*. I loro volti vengono tuttavia truccati con un *make up* molto vistoso (detto *kumadori*) in cui le sopracciglia nere sono assai marcate e la bocca ha gli angoli rivolti verso il basso, come si può vedere nelle fotografie sotto riportate (FIG. 61).



FIG. 61. A sinistra: un attore del teatro Kabuki con il volto truccato per la rappresentazione del dramma *Pulling the carriage apart* (*Kuruma-biki*). Fotografia degli anni Cinquanta del Novecento. A destra: un altro attore fotografato durante la rappresentazione di *Shibaraku*, una delle *pièces* più famose del repertorio *kabuki*¹⁵⁶.

Nell’immagine che accompagnava la *press-release*, dove è riportato un completo realizzato da Ken Scott per quella collezione (FIG. 62), sono ben riconoscibili sulla giacca i volti- maschera ispirati a quelli del teatro *kabuki*, alternati a grandi spirali. Questo disegno è stato chiamato da Ken Scott

¹⁵⁵ Tale comunicato stampa è conservato presso l’Archivio Ken Scott.

¹⁵⁶ Cfr. E. Ernst, *The Kabuki Theatre*, 1956, p. 196. La fotografia di sinistra è stata pubblicata Ivi, fig. 47, mentre quella a destra in *Teatro No: costumi e maschere*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 4-23 dicembre 1970 – Milano, Museo Poldi Pezzoli, 11-28 gennaio 1971), 1970, pagina precedente a p. 25.

“sukari” ed è stato stampato su diversi tipi di tessuto (dal velluto al *satin*) in diverse varianti di colore (verde, rosso-carminio e viola-mauve).



FIG. 62. Ken Scott, collezione A/I 1971-72. Disegno contenuto nel comunicato stampa rilasciato dal Centro di Firenze per la Moda Italiana in occasione delle sfilate svoltesi a Palazzo Pitti tra il 12 e il 16 aprile 1971, dove si presentavano le collezioni A/I 1971-72. Archivio Ken Scott.

La figura del comunicato stampa è interessante non solo per i motivi decorativi presenti sulla giacca, ma anche per la tipologia dell'abito. Non si tratta infatti della solita rivisitazione più o meno libera del kimono che già altri stilisti avevano proposto prima di Ken Scott, ma di un completo pantalone composto da una giacca e da un'ampia e lunga gonna pantalone che si ispirano evidentemente alla giacca *haori* e ai pantaloni *hakama*, indossati tradizionalmente come abito da cerimonia dagli uomini giapponesi (**FIG. 63**).

Tale scelta denota la volontà, da parte di Ken Scott, di presentare alcuni aspetti della cultura e della moda giapponesi fino ad allora poco noti al grande pubblico. Lui stesso si fece fotografare da Alfa Castaldi nel 1971, in occasione della presentazione della collezione “kimonomonia” con indosso degli *hakama* (**FIG. 64**).



FIG. 63. Abito da cerimonia giapponese per uomo composto dalla giacca *haori* e dai pantaloni *hakama*¹⁵⁷.



FIG. 64. Ken Scott fotografato da Alfa Castaldi nel 1971 in occasione della presentazione della collezione “kimonomania”. Archivio Ken Scott.

¹⁵⁷ La fotografia è stata pubblicata in L. Dalby, *Kimono. Fashioning Culture*, op. cit., fig.6.22, p. 216.

Lo stesso completo disegnato nella *press-release*, di cui esiste il bozzetto presso l'archivio Ken Scott (qui sotto riprodotto, **FIG. 65a**), è stato pubblicato nell'edizione italiana di "Vogue" dell'ottobre 1971 (**FIG. 65b**). Purtroppo la fotografia in bianco e nero è poco leggibile, ma la didascalia ci permette di capire comunque quali tessuti vennero utilizzati: "raso rosso" per il kimono sottostante e "velluto Banlon¹⁵⁸ di Visconti di Modrone nelle più preziose tonalità prugna-carminio" per l'*haori*, chiamato "soprakimono" nella didascalia.



FIG. 65a, a sinistra: bozzetto conservato presso l'archivio Ken Scott.

FIG. 65b, a destra: "Vogue", n. 240, ottobre 1971, p. 249: "kimono in raso rosso rubino di Ticosia e rigonfia gonna pantaloni hakama da samurai. Il soprakimono è in velluto Banlon di Visconti di Modrone nelle più preziose tonalità prugna-carminio. Ai piedi le calze con spaccatura all'alluce e sandali tradizionali [...] del Calzaturificio di Varese".

Altri volti-maschera del teatro *Kabuki* sono stati ricamati su due "chasubles", ovvero casule, in velluto nero della medesima collezione, pubblicate nel numero di "Vogue" dell'ottobre 1971 (**FIG. 66**), oppure stampati, accanto a spirali, nel disegno "sukari", su alcune giacche-kimono trapuntate e indossate sopra pantaloni viola-mauve dritti in lana, dal taglio occidentale (**FIGG. 67-68**).

¹⁵⁸ Il "Banlon" era un tessuto realizzato con fibre sintetiche, spesso usato da Ken Scott in quegli anni. Cfr. A. Fiorentini, *Ken Scott*, in *Dizionario della moda 2004*, op. cit., pp. 1084-1086.



FIG. 66. Ken Scott, collezione A/I 1971-72: “Sulle due chasubles in velluto nero è applicata ricamata la drammatica maschera kabuki. Sotto, i kimono midi, in Banlon setoso, ne ripetono i colori e i motivi”.¹⁵⁹

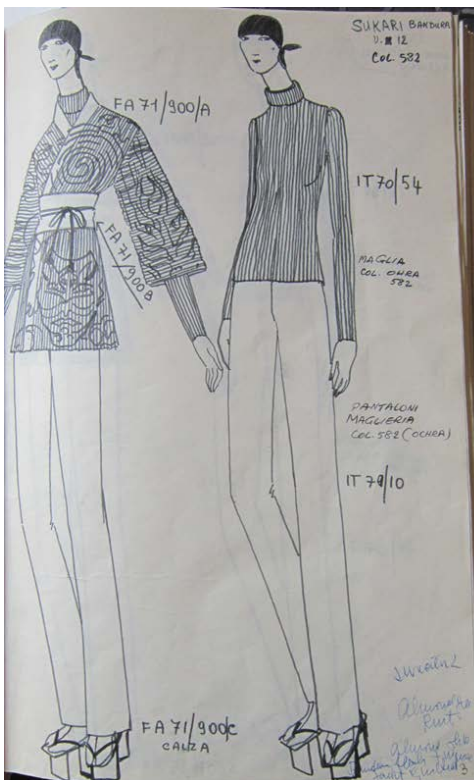


FIG. 67. A sinistra: bozzetto per completo con giacca-kimono e pantaloni dalla linea occidentale. Archivio Ken Scott. A destra, lo stesso completo fotografato da Alfa Castaldi, Archivio Ken Scott. Si notino gli alti zoccoli indossati dalla modella.

¹⁵⁹ “Vogue”, n. 240, ottobre 1971, p. 251.



FIG. 68. Lo stesso completo della figura 67 pubblicato in “Vogue”, ottobre 1971, p. 251: “una giacca-kimono per l’inverno, matelassé, in delicate sfumature viola-mauve. In Bandura della Tessitura di Carvico. Sotto pull-over a collo alto e pantaloni diritti in lana Baruffa [..]. sandali “originali” giapponesi del Calzaturificio di Varese per Ken Scott [..]. Tutte le calze Sisi”.

Come si può vedere nelle figure sopra riportate, sin dal bozzetto Ken Scott aveva previsto che questo completo, come del resto tutti quelli della collezione “kimonomania”, fosse portato con sandali in stile giapponese, che il Calzaturificio di Varese produsse appositamente per Ken Scott.

In un appunto conservato presso l’Archivio Ken Scott (**FIG. 69**), si possono individuare le diverse tipologie di sandali previste da Ken Scott nei diversi momenti della giornata. Tutte sono riconducibili ai *geta*, che sono i tipici zoccoli giapponesi. Di solito i *geta* giapponesi sono in legno e dotati di due denti (detti *ha*), come i modelli previsti da Ken Scott per la mattina e la sera. Ma esiste anche un tipo particolare di *geta*, detti *okobo*, formati da un unico blocco di legno, che Ken Scott propose per il pomeriggio nella variante in lacca nera.



FIG. 69. Appunto per zoccoli della collezione Ken Scott A/I 1971-72. Archivio Ken Scott.

Tali zoccoli potevano essere portati con gli appositi calzini giapponesi, detti *tabi*, che furono prodotti, sempre in esclusiva, quella stagione per Ken Scott dal marchio Sisi, insieme a calze in nylon, di cui è riportata qui sotto la pubblicità¹⁶⁰ (FIG. 70).

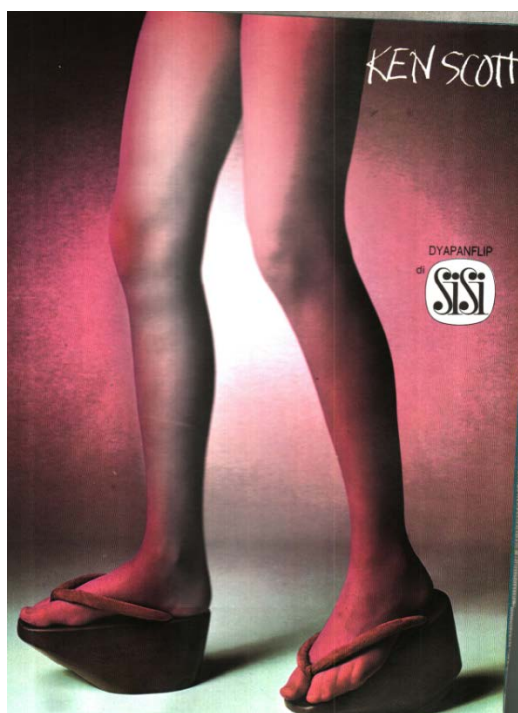


FIG. 70. Calze Sisi per Ken Scott, adatte ad essere indossate con gli alti zoccoli in stile giapponese.

¹⁶⁰ La pubblicità è stata pubblicata in "Vogue", n. 240, ottobre 1971, senza indicazione di pagina.

Nonostante la volontà di Ken Scott di discostarsi dagli stereotipi con cui di solito fino ad allora la moda italiana si era ispirata al Giappone, anche lui non poté fare a meno – in una collezione che si chiamava “kimonomania” - di creare dei kimono. Ne propose diverse varianti: quello qui sotto riprodotto era in *satin* stampato e ricamato in corrispondenza della spirale sul busto (FIG. 71).



FIG. 71. A sinistra, bozzetto per kimono della collezione Ken Scott A/I 1971-72. Archivio Ken Scott. Al centro: fotografia pubblicata in “Vogue”, n. 240, ottobre 1971, p. 249: “le maniche alate del kimono classico e uno stampato fantasmagorico bianco-rosa-rosso-nero con grafismo e maschere kabuki. Al centro un ricamo di paillettes. Il tessuto è satin sable di Ticosà”. A destra, lo stesso kimono esposto al MuMo presso il Castello di Sartirana a Pavia, dove dal 2003 è stata allestita una piccola esposizione permanente di capi storici Ken Scott.

Ma Ken Scott ne produsse anche un altro più pesante in velluto di rayon, che venne pubblicato nella rivista “Linea italiana” (FIG. 72).



FIG. 72. Kimono della collezione Ken Scott A/I 1971-72, pubblicato in “Linea Italiana”, n. 24, A/I 1971-72, p. 72: “il kimono in velluto di rayon, Redaelli, si accosta in vita, ha maniche molto ampie e scende quasi fino a terra”.

Ma perché Ken Scott dedicò un'intera collezione al Giappone proprio alla fine del 1971, quando ormai in Italia era quasi scemato l'entusiasmo per il Giappone che aveva contagiato la moda nel 1970 in occasione dell'Expo di Osaka?

Il suo rinnovato interesse per il Giappone si spiega con il fatto che tra il febbraio e il marzo 1971 Ken Scott si era recato in Giappone, dove aveva stipulato importanti accordi commerciali¹⁶¹.

Presso l'Archivio Ken Scott sono conservati i ritagli di una rivista giapponese che testimoniano il suo viaggio: Ken Scott vi è fotografato, a Tokyo, insieme ad alcune modelle che indossano i capi della sua ultima collezione (**FIGG. 73-74**). Nell'archivio è conservato anche l'articolo *Ken Scott. An American from Italy in Japan* scritto dalla giornalista Maureen D'Honau nella rubrica “Fashion Focus”, contenuta nell'importante quotidiano giapponese “Mainichi Daily News”, edito in lingua inglese, del 9 marzo 1971¹⁶². Nel pezzo si dice che la collezione P/E 1971, prodotta da Ken Scott in Italia, è stata importata in Giappone dalla Compagnia “Bancroft Far East”. Ken Scott, intervistato

¹⁶¹ Cfr. M. Pezzi, nell'articolo *Una linea ambigua di stile mascolino*, in “Il giorno”, 14 aprile 1971, s.i.p., dove presentava le sfilate di moda *prêt-à-porter* a Firenze: “Reduce da un lungo viaggio e da un importante accordo in Giappone, Ken Scott ci ha dato tutti i kimoni possibili e immaginabili: a parte il folclore, alcuni sono molto belli nei colori e disegni; le giacche trapunte nei toni di ruggine, mauve o verde mandorla, i velluti da sera tipo *sorties*, sulle camicette ad ampie maniche e gonne pantalone immense”.

¹⁶² M. D'Honau, *Ken Scott. An American from Italy in Japan*, in “Mainichi Daily News”, 9 marzo 1971, p. 10.

dalla giornalista, dichiara la sua ammirazione per il kimono¹⁶³ e ricorda la sua passione per l'arte giapponese¹⁶⁴.



FIG. 73. “Ken Scott in Tokyo”. Ritaglio di un giornale giapponese del febbraio 1971. Archivio Ken Scott.

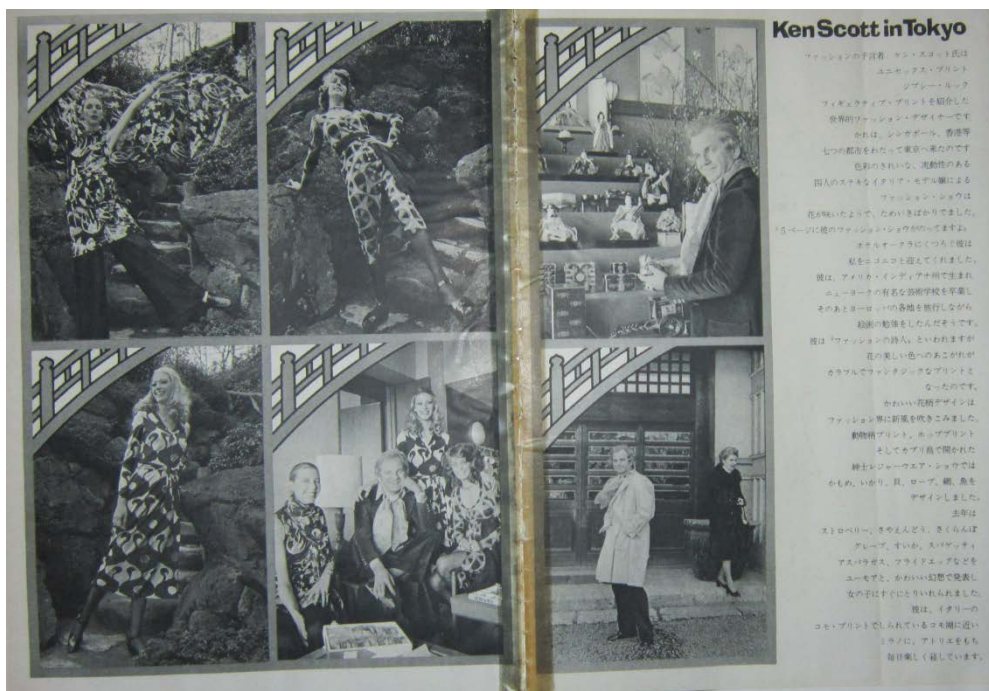


FIG. 74. “Ken Scott in Tokyo”. Ritaglio di un giornale giapponese del febbraio 1971. Archivio Ken Scott.

¹⁶³ Dichiarò infatti: “I would like to see more Japanese wearing kimono. It’s beautiful”. Cfr. M. D’Honau, *Ken Scott. An American from Italy in Japan*, in “Mainichi Daily News”, 9 marzo 1971, p. 10

¹⁶⁴ *Ibidem*: “Between New York and Milan, I lived in Paris. It was there in the Louvre, by the way, that I found 100-years-old Japanese papers which inspired my earliest designs”.

Il “Japan Look” degli anni Settanta, ovvero il kimono rivisitato

Dopo l’exploit del biennio 1970-71 in cui - come abbiamo visto - alcune case d’alta moda italiane si ispirarono liberamente al kimono e ne proposero una reinterpretazione soprattutto per gli abiti da sera, negli anni successivi il kimono venne usato anche per il giorno, come ha ricordato la critica Sabrina Zannier in un suo saggio sulla moda degli anni Settanta¹⁶⁵. Ad esempio Nino Lo Pinto disegnò nel 1974, per la casa di moda pronta “Anna Paola R.”, dei bianchi kimono da spiaggia decorati con pavoni o aironi, che sono peraltro uccelli spesso rappresentati nell’arte giapponese¹⁶⁶ (**FIG. 75**).



FIG. 75. Kimono da spiaggia disegnato da Nino Lo Pinto per Anna Paola R. A destra, “il kimono tradizionale semplificato e insieme enfatizzato. Sul jersey bianco, la moderna trascrizione grafica di antichi elementi decorativi: due aironi. Enorme, aperto al vento, il kimono lascia uscire fuori le gambe nude abbronzare e una maglietta-tubo millerighe”. “Vogue”, edizione italiana, n. 272, giugno 1974, p. 112.

È curioso ricordare che in quegli anni anche per i bambini, la cui moda spesso riflette quella degli adulti, si proponevano, “per un déjeuner sur la plage”, allegri “kimoni Japan Look” colorati, come quelli pubblicati in “Vogue” nel febbraio 1973¹⁶⁷ (**FIG. 76**).

¹⁶⁵ Cfr. S. Zannier, *Attorno al Sessantotto*, in S. Grandi. A. Vaccari, S. Zannier, *La moda del secondo dopoguerra*, 1992, pp. 89-120:110: “il kimono, abito lungo di seta o di cotone, dalle ampie maniche, che prima veniva adottato come veste da camera, passa ora alla moda del giorno”

¹⁶⁶ Cfr. “Vogue” giugno 1974, n. 272, p. 113: “i kimoni non sono fatti per la sera ma anche per la spiaggia”.

¹⁶⁷ “Vogue” Bambini, febbraio 1973, supplemento al n. 255, p. 73.



FIG. 76. “Kimoni nel più puro stile orientale per le starlettes in miniatura, di style Rose”. “Vogue” Bambini, febbraio 1973, supplemento al n. 255, p. 72.

Nel corso degli anni Settanta il kimono continuò a riscuotere successo nella moda europea e americana, come dimostra una fotografia del 1977 che ritrae la giornalista di moda Diana Vreeland, icona di stile e consulente del Metropolitan Museum di New York per il settore della moda, con indosso un kimono (**FIG. 77**)¹⁶⁸. La Vreeland fu tra le prime giornaliste ad ambientare un servizio di moda in Giappone - nell'edizione americana di “Vogue” nel 1966¹⁶⁹ - e in più occasioni esprese ammirazione per “il senso dello stile” dei giapponesi¹⁷⁰.

¹⁶⁸ La fotografia è stata pubblicata in A. Mackenzie Stuart, *Diana Vreeland. Empress of Fashion*, 2013 [1 a edizione 2012], s.i.p., prima di p. 261.

¹⁶⁹ L'articolo *The Great Fur Caravan* è stato pubblicato in “Vogue” USA, 16 October 1966. La sua scansione è reperibile all'indirizzo <http://i-am-not-a-celebrity.com/2012/09/23/diana-vreeland-vs-japan-the-approaching-revolution/>, ultima consultazione 15 aprile 2015.

¹⁷⁰ Cfr. quanto affermò Diana Vreeland nella sua autobiografia, *D.V.*, 2012 [1 a ed. 1984], p. 35. “Dio è stato giusto con i giapponesi. Non ha dato loro petrolio, carbone, diamanti, oro, o risorse naturali...niente! Non c'è niente di originario dell'isola su cui possa ergersi una civiltà. Quello che Dio ha dato ai giapponesi è stato il senso dello stile preservato nei secoli attraverso il duro lavoro e le discipline dell'ambizione”.



FIG. 77. Diana Vreeland fotografata nel 1977 da Richard Avedon con indosso un kimono

Nel corso degli anni Settanta saltuariamente sia l'alta moda francese, sia quella italiana, continuarono ad ispirarsi, soprattutto per gli abiti da sera, al kimono, di cui proponevano però libere interpretazioni con contaminazioni cinesi e indiane, senza alcuno scrupolo filologico. Passata la "Giappone-mania" del 1970-71, l'interesse per il Giappone da parte degli stilisti sembrò regredito ad un vaga curiosità per l'Oriente. Del resto erano quelli gli anni della rivoluzione culturale cinese che aveva attirato in Europa e in America l'attenzione sulla Cina e sulla sua cultura, compreso l'abbigliamento¹⁷¹. Se da un lato infatti alcuni creatori di moda occidentali furono influenzati dalla moda maoista della Cina popolare, negli anni Settanta altri si rivolsero invece ai costumi tradizionali cinesi.

Francia In Francia, due esempi significativi di questa moda nippo-sino-indiana furono le collezioni di Emmanuel Ungaro e di Yves Saint Laurent nel 1977.

Per la collezione Primavera-Estate 1977 Ungaro propose abiti da sera evidentemente ispirati ai kimono per la linea dritta, lo scollo a "V" incrociato e le alte cinture simili agli *obi*. Le maniche pendule, pur nel tentativo di imitare quelle dei kimono, erano in realtà più simili a quelle "a orecchio d'elefante" degli abiti tradizionali di corte cinesi (**FIGG. 78-79**).

Come evidenziato dalla giornalista di moda Silvana Bernasconi, quelle proposte di Ungaro erano "...una carrellata di esotico e di surrealismo, con reminiscenze di Giappone, Persia, India, stratificati nei suoi leggerissimi vestiti, uno sull'altro. Invenzione, divertimento e, perché no? un aggancio volontario o meno alla mostra, contemporanea alla sfilata, al Grand Palais del giapponese Serizawa, maestro nell'arte dei kimono"¹⁷².

¹⁷¹ La rivoluzione culturale cinese, iniziata nel 1966, si concluse di fatto nel 1976 con la morte di Mao.

¹⁷² S. Bernasconi, "Largo al largo, al corto, alla sera per l'alta moda francese", in "Vogue", edizione italiana, marzo 1977, n. 305, pp. 434-450. Keisuke Serizawa (1895-1984) è stato un celebre *textile designer* giapponese.



FIG. 78. “I sogni policromi di Ungaro, strettamente imparentati ai kimono giapponesi per la straordinaria vitalità dei colori e dei tessuti stratificati. La tunica in crêpe-georgette jacquard rosso vivo di Taroni sulla gonna di mussola di seta stampata a righe di Gandini ”. “Vogue”, marzo 1977, p. 440.



FIG. 79. Un altro abito da sera di Ungaro della collezione primavera-estate 1977 che richiama il kimono per lo scollo incrociato, l’alta cintura e le maniche pendule. “Vogue”, marzo 1977, p. 441.

Dal canto suo, Yves Saint Laurent propose, per la collezione A/I dello stesso anno, abiti nei quali le reminiscenze cinesi erano molto più marcate rispetto a quelle giapponesi, come si può vedere nelle giacche matelassé e nei berretti “tonchinesi” che furono definiti nell’edizione italiana di “Vogue” del settembre 1977 “cineserie invernali”¹⁷³ (FIG. 80).



FIG. 80. Le “cineserie invernali” di Yves Saint Laurent della collezione A/I 1977. A sinistra, “giacca damascata di lamé d’oro a righe nere e viola bordata di lontra nera”; al centro “tunica damascata nero e oro” con “berretto da dignitario cinese damascato d’oro; a destra “giacca matelassée di raso rubino di seta”. “Vogue”, settembre 1977, pp. 610-11.

Nel medesimo articolo sulle novità dell’alta moda francese, Silvana Bernasconi, nel ricordare che quello era l’“inverno della donna asiatica”¹⁷⁴, spiegò che “Yves Saint Laurent è ricorso alla Cina dell’imperatrice Tsen-hi, alla fastosità della sua corte nel palazzo d’inverno di Pechino, alla ricchezza delle acconciature, agli antichi kimono, alle farfalle e peonie che costellavano la sua collezione”.¹⁷⁵ E’ significativo che, così come nelle tuniche di Yves Saint Laurent della collezione A/I 1977 i riferimenti agli abiti di corte dei dignitari cinesi si mescolavano con quelli alle armature dei samurai¹⁷⁶, analogamente nel testo della Bernasconi i riferimenti alla Cina si intrecciarono con quelli al Giappone e ai suoi kimono.

La confusione tra Cina e Giappone da parte della *Maison* francese fu ancora più evidente quando Yves Saint Laurent lanciò sul mercato, sempre nel 1977, il profumo “Opium” (FIG. 81). Da un lato infatti il profumo si ispirava alla Cina imperiale sia nella fragranza – ottenuta da essenze di mandarino e altre spezie cinesi e orientali –, sia nel nome, che evocava le ottocentesche guerre dell’oppio combattute in Cina. Dall’altro lato, tuttavia, il *packaging design* era esplicitamente

¹⁷³ “Vogue”, settembre 1977, p. 611.

¹⁷⁴ S. Bernasconi: *Parigi Alta Moda: da una linea asiatica al pouf “cocodet”*, in “Vogue”, Settembre 1977, p. 608-630: 612.

¹⁷⁵ Ivi, p. 609.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

giapponese. Infatti sia il flacone, sia la scatola del profumo si rifacevano inequivocabilmente gli *inrō*, ovvero le piccole scatole di lacca indossate in passato in Giappone sotto al kimono e usate come contenitori di pillole, medicine o profumi (**FIG. 82**).

Come si può vedere nell'immagine sottostante, gli *inrō* avevano spesso una forma ovale ed erano dotati di piccoli scomparti (*dan*) che sono stati puntualmente imitati nella scatola del profumo. Invece la cordicella che univa lateralmente gli scomparti dell'*inrō* è stata introdotta anche nel flacone del profumo, dove peraltro il tappo sferico richiama la perlina (*ojime*) che tratteneva la cordicella dell'*inrō*.



FIG. 81. Campagna pubblicitaria del profumo “Opium” di Yves Saint Laurent, 1977.



FIG. 82. A sinistra, scatola e flacone del profumo “Opium” di Yves Saint Laurent, 1977. A destra, un *inrō* del XVII secolo conservato presso il Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova¹⁷⁷.

¹⁷⁷ L'*inrō* è stato pubblicato in D. Failla, *Masterpieces of Japanese art from the Edo Period to Modernisation*, op. cit., p. 120, n. 87.

Italia Se in Francia le influenze giapponesi nella moda si mescolavano senza soluzione di continuità con quelle cinesi, in Italia il *pot-pourri* orientale raggiunse livelli quasi iperbolici nelle proposte di Pino Lancetti e di Renato Balestra del 1978.

Lancetti, per esempio, nella collezione Primavera-Estate 1978 realizzò un abito-kimono (**FIG. 83**) in seta stampata con motivi di galli e – pur essendo il gallo un motivo decorativo diffuso nell’arte giapponese - dichiarò che per questo disegno si era ispirato ad una lacca cinese, facendo convivere quindi nello stesso abito reminiscenze giapponesi e cinesi.

ROMA ALTA MODA **LANCETTI**



FIG. 83. “La battaglia dei galli. Così Pino Lancetti ha battezzato questo disegno per il quale ha preso lo spunto da una lacca cinese. Il kimono immenso con sciarpa uguale è aperto sopra un top senza spalline con fascia in vita e su pantaloni larghi a motivi geometrici”. “Vogue”, edizione italiana, marzo 1978, pp. 400-401.

Nella medesima collezione la linea del kimono era alquanto ricorrente, mentre i motivi decorativi erano desunti non solo dalla Cina, ma anche dal Vicino Oriente, come risulta dagli abiti da sera qui sotto riprodotti, decorati con fitti e minuscoli disegni floreali che “Vogue” definì “geometrie orientali e fiori Liberty”¹⁷⁸ (**FIG. 84**).

¹⁷⁸ “Vogue”, Marzo 1978, p. 399.

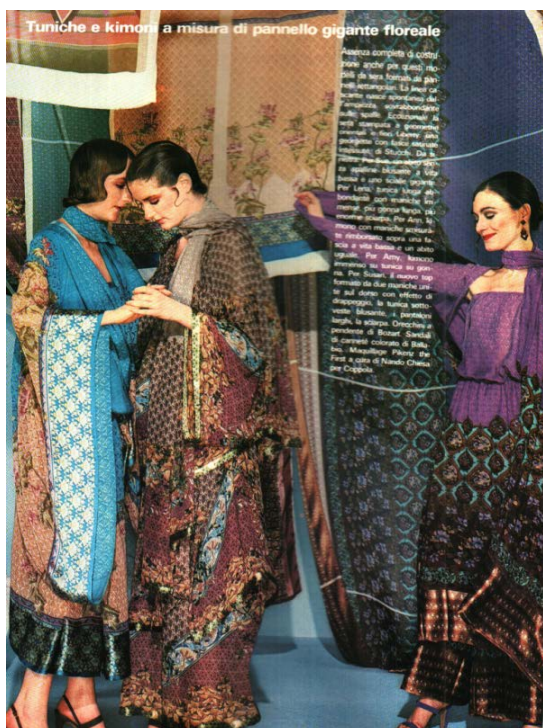


FIG. 84. Di Lancetti gli abiti da sera, definiti da “Vogue” “tuniche e kimono a misura di pannello gigante floreale”. A sinistra, “kimono con maniche smisurate rimborsato sopra una fascia a vita bassa”; al centro “kimono immenso su tunica su gonna”. “Vogue”, edizione italiana, marzo 1978, p. 399.

Nel caso invece di Renato Balestra, un suo lungo viaggio in Giappone, in India e nelle Filippine gli offrì molteplici spunti per la collezione Primavera-Estate 1978. Dichiarò infatti di voler rinnovare il proprio stile all’insegna di quell’essenzialità che aveva riconosciuto come tratto distintivo dell’abbigliamento orientale. A tal proposito affermò: “Dopo le larghezze, le sottogonne multiple, le sovrastrutture, gli eccessi delle ultime stagioni [...] ho sentito il desiderio di proporre un modo di vestire che fosse femminile e spoglio al tempo stesso. [...] Ecco perché mi sono ispirato all’Oriente: il vestire delle donne orientali riunisce queste prerogative di linearità e di femminilità estrema”¹⁷⁹. Il risultato fu una collezione nella quale i riferimenti all’abbigliamento tradizionale del Giappone si sovrapponevano in maniera piuttosto confusa a quelli dell’India e di altri Paesi dell’Asia sud-orientale. Emblematico è il caso di un completo pantalone composto da: pantaloni neri lunghi fino alla caviglia; tunica a righe bianche e nere con collo a listino e maniche lunghe chiuse ai polsi; sopra-tunica nera in gabardine, senza maniche, aperta ai lati e fermata in vita da una fuscaccia a righe bianche e nere (**FIG. 85a**). La sopra-tunica nera, pur essendo senza maniche e in gabardine, richiama vagamente la *kameez*, ovvero una tunica lunga fino al ginocchio e con ampi spacchi laterali dalla vita in giù, portata sopra ai pantaloni sia dalle donne che dagli uomini in India e nel Sud dell’Asia. Invece il collo a listino – comunemente chiamato in Italia “collo alla coreana” - della tunica a righe richiama il collo degli abiti tradizionali cinesi. Infine il cappello nero imita lo *tsubo-shozoku*, un copricapo in uso tra le donne giapponesi durante l’epoca Kamakura (1185-1333)¹⁸⁰ (**FIG. 85b**).

¹⁷⁹ “Vogue”, Marzo 1978, p. 449

¹⁸⁰ Sullo *tsubo-shozoku* cfr. in questo capitolo FIG. 37 e la relativa spiegazione.



FIG. 85a, a sinistra. Renato Balestra, collezione Primavera-Estate 1978. Completo pantalone con sopra-tunica nera aperta ai lati, che richiama vagamente la *kameez* indiana. Il cappello nero imita lo *tsubo-shozoku*, un copricapo tradizionale femminile giapponese. L'effetto orientale è suggerito anche dall'ombrellino cinese. "Vogue", edizione italiana, marzo 1978, p. 449. FIG. 85b, a destra: dettaglio dell'*emakimono Ippen Shonin Eden* (ovvero *Biografia illustrata del monaco itinerante Ippen*) del 1299, raffigurante due donne con indosso il caratteristico *tsubo-shozoku*¹⁸¹.

Va precisato tuttavia che in alcuni casi Balestra tentò di imitare puntualmente alcuni costumi tradizionali asiatici. Così avvenne per esempio nel caso di un corto kimono in seta della collezione Primavera-Estate 1978, su cui sono stampati motivi circolari che richiamano i *mon*, ovvero emblemi araldici giapponesi¹⁸² (FIG. 86).

¹⁸¹ L'immagine è stata pubblicata in H. Benton Minnich, *Japanese Costume*, op. cit., fig. n. 49, p. 150.

¹⁸² Cfr. in questa tesi, cap. V, FIG. 14 e relativa spiegazione.



FIG. 86. A sinistra: un corto kimono “fasciatissimo sui fianchi da una chilometrica fuscaccia nera” della collezione di Renato Balestra P/E 1978. Sulla seta sono stampati motivi circolari che richiamano i *mon*¹⁸³. A destra, un *mon* giapponese¹⁸⁴.

Il corto kimono di Balestra può essere considerato uno degli ultimi, flebili esempi dell'influenza della moda tradizionale giapponese sulla moda italiana degli anni Settanta. Infatti, a differenza delle proposte dell'inizio degli anni Settanta, nelle quali l'insistita imitazione del kimono, dei tessuti tradizionali e degli accessori giapponesi denotavano un interesse non superficiale nei confronti della moda nipponica, alla fine degli anni Settanta le citazioni, oltre ad essere sporadiche, paiono meramente esornative. Tale cambiamento venne registrato dalla rivista “Vogue” in un articolo del gennaio 1979, intitolato *L'esotismo non manca ma è ridotto all'essenziale*: “Nonostante la clamorosa avanzata dell'occidentalissimo tailleur e del vestito “sexì”, il gusto orientale “tiene” sempre. Il folklorico, il pittoresco, l'ostentatamente arcaico sono aspetti del vestire ormai archiviati, ma la spezia dell'esotismo continua a insaporire qui e là le collezioni. La differenza è che adesso è usata a milligrammi anziché a manciate come nelle passate stagioni. Per alcuni stilisti il riferimento alla Cina o al Giappone si riduce a un pretesto per proporre abiti lineari, una silhouette grafica stilizzata da profili in colori vividi. Togliamo i bastoncini da geisha che infilzano lo chignon o il cappellino a pagoda o il pantalone che sbuca sotto la tunica incrociata e il sogno si dissolve, l'abito torna alla sua realtà occidentale”¹⁸⁵.

¹⁸³ “Vogue”, edizione italiana, aprile 1978, p. 283.

¹⁸⁴ Il *mon* è stato pubblicato in S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., n. 802, p. 299.

¹⁸⁵ *L'esotismo non manca ma è ridotto all'essenziale*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 335, gennaio 1979, pp. 178-187.

Come esempio significativo di abiti ‘occidentali’ con dettagli esotici, furono presentate in quell’articolo delle “tuniche lineari incrociate come un kimono e fasciate con sciarpe che ricordano l’obi”¹⁸⁶, in jersey color prugna con profili rossi, disegnate da Gianni Versace per Callaghan. Tali tuniche furono definite In quell’articolo “solo un’idea di kimono”¹⁸⁷. In effetti, come si può vedere nell’immagine sottostante (**FIG. 87**) il riferimento al kimono è alquanto vago, dal momento che la tunica di sinistra, pur essendo incrociata sul davanti con uno scollo a “v” come i kimono, presenta altre caratteristiche sconosciute ai kimono, come le spalle imbottite e l’uso di un tessuto in jersey¹⁸⁸. Va precisato tuttavia che la forma delle spalle evoca comunque il Giappone, poiché ricorda le “spalle ad ala larghe”¹⁸⁹ dei *kataginu*, che erano giacche senza maniche indossate dai samurai. Quanto alla tunica di destra, ha una “scollatura asimmetrica e lungo spacco laterale”¹⁹⁰ solitamente assenti nei kimono.



FIG. 87. Disegnate da Gianni Versace per Callaghan le due tuniche definite da “Vogue” “solo un’idea di kimono”¹⁹¹. *Vogue*, edizione italiana, n. 335, Gennaio 1979, p. 178.

La suggestione di Versace per la cultura giapponese venne ribadita nella collezione Primavera-Estate che disegnò per Callaghan, sempre nel 1979. Propose infatti abiti neri in jersey che si rifacevano volutamente agli abiti dei samurai per le spalle imbottite e le alte cinture a vita bassa¹⁹².

¹⁸⁶ Ivi, p. 179.

¹⁸⁷ *L’esotismo non manca ma è ridotto all’essenziale*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 335, gennaio 1979, pp. 178-187:179.

¹⁸⁸ Cfr. la didascalia in “Vogue”, edizione italiana, n. 335, Gennaio 1979, p. 179.

¹⁸⁹ *Donne come samurai del futuro: idea di Versace per Callaghan*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 339, 15 Marzo 1979, pp. 668-673:668.

¹⁹⁰ Cfr. “Vogue”, edizione italiana, n. 335, Gennaio 1979, p. 179.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Donne come samurai del futuro: idea di Versace per Callaghan*, op. cit., pp. 668-673.

Come infatti i samurai portavano il *kataginu* dalle spalle larghe e rigide, analogamente gli abiti e i gilet di Versace avevano spalle imbottite; inoltre come i samurai portavano le spade infilate nelle cinture, le donne-samurai di Versace portavano delle *pochettes* infilate nelle alte cinture di pelle nera o di jersey, come si vede nei modelli qui sotto riprodotti (**FIG. 88**).



FIG. 88. Le “donne-samurai del futuro” di Gianni Versace per Callaghan, collezione P/E 1979. A sinistra, “kimono nero senza maniche in jersey lavorato a cannetine. Spalle in fuori, collettino tondo. Infilata nella cintura di pelle nera, una pochette-borsellino di lucertola nera”. A destra, “gilet-obi blu smalto profilato di nero, rigirato attorno ai fianchi su una tunica nera” con pochette nera fissata nella cintura. “Vogue”, edizione italiana, n. 339, 15 Marzo 1979, pp. 668 e 773.

3.c L'influenza di Kenzo e Miyake sulla moda italiana negli anni Settanta

Gli anni Settanta furono un decennio decisivo nella diffusione dell'influenza giapponese sulla moda italiana. Da un lato infatti, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, l'interesse nei confronti della cultura giapponese aveva indotto diversi creatori di moda italiani a ispirarsi più o meno liberamente ai costumi tradizionali giapponesi.

Dall'altro lato, invece, sempre negli anni Settanta, l'arrivo a Parigi dei due sarti giapponesi Kenzo Takada e Issey Miyake, che avviarono la "japanese revolution in Paris fashion"¹⁹³, suscitò una nuova forma di interesse nei confronti della moda giapponese. Con le loro insolite collezioni, infatti, Kenzo e Miyake dimostrarono che non solo l'abbigliamento giapponese del passato, ma anche quello contemporaneo poteva immettere nuova linfa nella moda occidentale.

Per comprendere in che cosa sia consistita la loro "rivoluzione", occorre ricordare che entrambi realizzarono abiti larghi e destrutturati che a prima vista nulla avevano a che fare con i costumi giapponesi tradizionali. Eppure, come dichiarò Kenzo a proposito delle sue creazioni, "ho cercato deliberatamente di creare delle forme non strutturate, non definite, e di introdurre una nuova ampiezza, diversa, tenendo come riferimento la tecnica del kimono"¹⁹⁴.

All'origine di quelle ampiezze e di quelle forme non definite vi era dunque "la tecnica del kimono". In altri termini Kenzo prima e Miyake poi non proposero quasi mai dei kimono in senso stretto, ma crearono indumenti le cui caratteristiche fondanti, come il taglio dritto di forma quadrata, l'assenza di *pinces* e la taglia unica erano desunte dalla tecnica di realizzazione del kimono stesso.

Inoltre nel creare abiti larghi, nei quali era presente uno spazio vuoto tra il corpo e l'indumento, entrambi applicarono il concetto giapponese del *ma* nell'ambito della moda¹⁹⁵. Come ha ricordato Akiko Fukai, nella cultura nipponica "il *ma* è più di un semplice vuoto: è uno spazio ricco che possiede un'energia incommensurabile"¹⁹⁶.

In Francia e in Italia le loro collezioni furono accolte con entusiasmo, ebbero un certo risalto nelle riviste di moda e furono e poi ben presto imitate, soprattutto nel caso di Kenzo.

L'influenza di Kenzo sulla moda italiana degli anni Settanta

Kenzo Takada (Himeji, 1939-) giunse a Parigi nel 1965 e vi aprì cinque anni dopo la boutique *Jungle Jap*, dove presentava le proprie creazioni di *prêt-à-porter*.

È significativo che Kenzo abbia deciso di chiamare "Jap" (abbreviazione di "Japonais")¹⁹⁷ la propria boutique, tanto più che poi "Jap" sarebbe diventato il nome del marchio di Kenzo. La scelta denota infatti la volontà, da parte di Kenzo, di rivendicare in qualche modo le proprie radici culturali, alle quali peraltro avrebbe poi attinto per realizzare le sue creazioni.

¹⁹³ Cfr. il titolo del saggio di Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, 2004.

¹⁹⁴ Cfr. G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 34: "J'ai délibérément cherché à créer des formes non structurées, non définies, à introduire une ampleur nouvelle, différente, en m'appuyant sur la technique du kimono" (mia traduzione).

¹⁹⁵ Per la definizione di *ma*, cfr. L. Galliano, *Ma. Il pieno e il vuoto*, in *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a cura di L. Galliano, 2004, p. 15: "Ma è una parola presente nella lingua giapponese in un numero impressionante di espressioni sia colloquiali che specialistiche [...]. Ma non è qualcosa, definisce piuttosto un'entità "fra": un tempo fra due eventi, uno spazio fra cose, la relazione fra due persone [...]. In questa sottile sensibilità a un qualcosa di misura sia spaziale che temporale che emozionale risiede [...] la possibilità stessa della raffinata sensibilità estetica giapponese.

¹⁹⁶ Cfr. A. Fukai, *Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion*, in *Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion*, catalogo della mostra (Barbican Art Gallery, Londra, 15 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), a cura di A. Fukai, B. Vinken, S. Frankel, H. Kurino, 2010, pp. 13-25: 16

¹⁹⁷ G. Sainderichin, *Kenzo*, op. cit., 1989, p. 30.

Secondo Ginette Sainderichin – che al *fashion designer* giapponese ha dedicato diverse monografie – uno degli aspetti più significativi del suo stile fu che “alla nozione di linea (quella del corpo sottolineato) sostituisce l’idea di volume. Dare spazio al corpo significa, per il fisico e per il morale, una certa forma di libertà, o meglio di liberazione. Libertà dei movimenti e liberazione dalle costrizioni”¹⁹⁸.

Sin dal 1971 propose abiti lunghi, pantaloni dritti e larghi, casacchine colorate con motivi floreali incrociate sul davanti come i kimono¹⁹⁹. La passione di Kenzo per il “troppo largo, troppo lungo”²⁰⁰ continuò anche gli anni successivi, come dimostrano i vestiti “extralarghi” in flanella plissettata riprodotti nella fotografia sottostante²⁰¹ (**FIG. 89**).



FIG. 89. Paltò e vestito extralarghi in flanella della collezione Jap A/I 1974-75. “Vogue”, edizione italiana, n. 273-74, luglio-agosto 1974, p. 77.

Oltre all’*oversize*, altri tratti caratteristici del suo stile di quegli anni - che si mantennero del resto anche nei decenni successivi - furono: il frequente riferimento agli abiti folk delle popolazioni sudamericane, scandinave e dell’Europa centrale²⁰² (si pensi al *Roumania-look* della collezione Autunno-Inverno 1973-74²⁰³) a dell’Asia, accanto ai quali però talvolta facevano capolino motivi iconografici desunti dalla cultura giapponese²⁰⁴; la tendenza a proporre un modo di vestire

¹⁹⁸ Cfr. G. Sainderichin, *Kenzo*, op. cit., 1989, p. 36: “à la notion de ligne (celle du corps soulignée) il substitue l’idée de volume. Donner de l’espace au corps c’est, au physique et au moral, une certaine forme de liberté et, mieux, de libération. Liberté des mouvements et libération des contraintes” (mia traduzione).

¹⁹⁹ Cfr. O. Saillard, *Kenzo. Folklore poetico*, in *Kenzo*, 2010, pp. 18-19 e G. Sainderichin, *Kenzo*, op. cit., 1989, p. 15.

²⁰⁰ “Vogue”, n. 254, Gennaio 1973, p. 42.

²⁰¹ “Vogue”, edizione italiana, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, p. 77.

²⁰² C. Seeling, *Moda il secolo degli stilisti 1900-1999*, 2000 [1a ed. 1999], p. 494.

²⁰³ G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p.44.

²⁰⁴ Si consideri ad esempio l’abito di Kenzo del 1970 in acetato stampato con canne di bambù, che come abbiamo visto sono un motivo decorativo tipico dell’arte giapponese. L’abito è stato pubblicato in L. Mitchell, *The Cutting Edge. Fashion from Japan*, 2005, p. 84. Si consideri anche una blusa-kimono di Jap del 1972, su una cui spalla è stato stampato un “diavolo giapponese in collera”. La blusa è stata pubblicata in G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 37.

‘stratificato’, ottenuto dalla sovrapposizione apparentemente casuale di più indumenti; infine, un libero accostamento di fantasie e colori spesso sgargianti e dissonanti tra di loro²⁰⁵.

Nelle riviste di moda italiane, le innovative proposte di Kenzo e della sua boutique “Jungle Jap” suscitarono un immediato e persistente interesse, come risulta dallo spoglio del mensile “Vogue” di quegli anni: nel maggio 1971 “Vogue” segnalò che “A Parigi, si va oggi a fare lo shopping da Jap, una delle boutique più alla moda”²⁰⁶; nel gennaio 1972 presentò l’équipe di Jap al completo, con tanto di foto di gruppo e breve storia della *Maison*²⁰⁷ (FIG. 90); nel febbraio 1972 comunicò l’apertura di una nuova boutique di Jap a Parigi²⁰⁸ e nel giugno del 1974 l’inaugurazione del negozio di Kenzo a Roma²⁰⁹. Infine, nel numero del Luglio-Agosto 1974 dedicò un lungo servizio al “boom des japonais”, in cui presentava i più famosi fashion designer giapponesi attivi a Parigi: oltre a Kenzo, Atsuko Anzai, Issey Miyake, Hiro Shirai e Kansai Yamamoto²¹⁰.



FIG. 90. Foto di gruppo dell’équipe di Jap, “la casa di prêt-à-porter più trend-setter del 1971”. Kenzo è il terzo da sinistra in prima fila. “Vogue”, edizione italiana, n. 243, Gennaio 1972, p. 49.

A proposito di Kenzo, in quell’articolo si evidenziava il fatto che le sue collezioni “da quattro anni a oggi, cioè dalla nascita di Jap, anticipano e influenzano la moda di tutto il mondo”²¹¹.

Anche la moda italiana, come del resto quella francese, venne influenzata dai successi di Jap. È opportuno tuttavia compiere una distinzione fra un tipo di influenza più superficiale – nel senso che

²⁰⁵ Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit. didascalia p. 116.

²⁰⁶ “Vogue”, ed. italiana, n. 236, Maggio 1971, p. 132.

²⁰⁷ “Vogue”, edizione italiana, n. 243, Gennaio 1972, p. 49.

²⁰⁸ “Vogue”, edizione italiana, n. 244, Febbraio 1972, p. 85.

²⁰⁹ *Una ventata di Kenzo anche in Italia*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 272, Giugno 1974, p. 106. Nel servizio si segnalava che nella boutique di Kenzo a Roma si potevano trovare “tutti i golfoni, i grembiulacci, le gonne ultralunghe e ipergodet, vestiti interi, camicette”.

²¹⁰ *Cominciato con un Jap, è diventato il boom des japonais*, in “Vogue”, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, pp. 94-95.

²¹¹ Ivi, p. 94.

certi capi di Jap furono copiati grossomodo così come erano, nella forma e talvolta anche nel colore, da alcune aziende italiane perlopiù di moda pronta – e un’influenza meno smaccata ma più profonda, che riguardava il taglio degli abiti, il rapporto di questi con il corpo femminile e il modo di accostare le fantasie dei tessuti. Questo secondo tipo di influsso, che potremmo definire più concettuale, coinvolse soprattutto le aziende italiane di *prêt-à-porter*, come Krizia e Armani e non fu temporaneo come nel caso degli influssi più superficiali, ma duraturo negli anni.

Primo esempio dell’influenza di Kenzo sulla moda italiana: la manica kimono Per quanto riguarda l’imitazione quasi pedissequa dei successi di Jap, uno degli esempi più eclatanti fu quello delle maglie con le maniche a kimono. Infatti, in contrapposizione alle maniche aderenti della moda degli anni Sessanta, Kenzo nel 1971 propose *sweaters* con la ‘manica kimono’ (FIG. 91). Tale manica, comunemente chiamata anche ‘manica a pipistrello’, è ricavata dall’estensione del taglio del busto²¹². Come abbiamo avuto già modo di evidenziare nel capitolo III - nel paragrafo 3, relativo al giapponismo nella moda italiana -, curiosamente, nonostante la sua denominazione, la ‘manica kimono’ è diversa dalle maniche dei kimono, che sono invece rettangolari e tagliate a parte rispetto al busto²¹³.



FIG. 91. Due esempi di maglie con maniche a kimono realizzate da Jap per l’Autunno-Inverno 1971-72. A sinistra, maglia in lana “style marin 72”, con profondo scollo a “V”, pubblicata in “Elle” France, n. 1366, 21 febbraio 1972, n. 14, p. 87. A destra, “la nuova manica inventata dal giapponese Kenzo per la collezione di primavera di Jap. Prima larga, poi dal gomito in giù stretta da un bordo a coste. L’ampiezza del giro manica sottolineata da una striscia nera.”. “Vogue”, n. 243, Gennaio 1972, p. 35.

²¹² Per la definizione di manica kimono cfr.

http://www.iccd.beniculturali.it/siti_tematici/Scheda_VeAC/lemmario/index.asp?page=consultazionealfabetica&lettera=m&idCapo=242&indietro=1.html , ultima consultazione 14 aprile 2015.

²¹³ Cfr. V. Guillaume, *Remarques sur la manche japonaise ou l’emmanchure kimono*, in *Japonisme & Mode*, 1996, pp. 65-70.

Le riviste di moda, anche quelle italiane, diedero subito risalto alla novità da lui introdotta. Nel numero di gennaio del 1972 dell'edizione italiana di "Vogue" si legge: "Troveremo sempre il modo di essere di manica larga. Da che un giapponese [Kenzo, *n.d.r.*] è entrato nel 'giro' della moda occidentale e ha introdotto la manica a kimono anche nel pullover sportivo, tutto è cambiato. Soprattutto sono cambiate le maniche [...]"²¹⁴.

Una puntuale imitazione della manica a kimono "inventata dal giapponese Kenzo" si ritrova nelle maglie realizzate nel 1972 in Francia da Dorothée Bis²¹⁵; in Italia dall'azienda bolognese di moda pronta Garbell²¹⁶ (**FIG. 92b**) e dalla casa milanese di *prêt-à-porter* Cadette²¹⁷ (**FIG. 92a**). È interessante ricordare che uno dei due proprietari di quest'ultima, Enzo Clocchiati, in un'intervista a "Vogue" del 1972, esprime la sua ammirazione proprio per Jap, che secondo lui aveva "assimilato il gusto europeo con la freschezza di chi lo scopre per la prima volta, unendolo alla semplicità del taglio orientale in modelli che appagano il desiderio inconscio delle donne di bamboleggiare"²¹⁸.



FIG. 92. Due esempi di imitazioni italiane della 'manica a kimono' di Kenzo. A sinistra, 92a, di Cadette, cardigan bianco in lana con "maniche a pipistrello"²¹⁹. A destra, 92b, "come una di quelle lanterne giapponesi di carta che si aprono a fisarmonica, la blusa [in seta *n.d.r.*] di Garbell con maniche a kimono chiuse al polso". Entrambi pubblicati in "Vogue", n. 243, Gennaio 1972, p. 35.

²¹⁴ "Vogue", n. 243, gennaio 1972, p. 35.

²¹⁵ "Vogue", n. 243, gennaio 1972, p. 35, n. 5.

²¹⁶ I. Paris, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, 2006, p. 426, n. 311.

²¹⁷ Su Cadette cfr. *Dizionario della moda 2004*, a cura di G. Vergani, 2003, *ad vocem*, p. 184 e I. Paris, *Oggetti cuciti*, op. cit., p. 481.

²¹⁸ *Come sarà la moda di domani?*, in "Vogue", n. 249, Luglio-Agosto 1972, p. 120.

²¹⁹ "Vogue", n. 243, Gennaio 1972, p. 35.

Da Lancetti a Valentino, diversi *couturiers* dell'epoca introdussero quell'anno la manica kimono non solo nella maglieria, ma anche nelle giacche di panno e negli abiti in seta: “*Kimono-look*. Ha cambiato tutto, rivoluzionato le proporzioni. La manica a kimono dà continuità alla linea e fluidità ai movimenti. Il boom della stagione è la giacca-kimono senza fodera né bottoni né cintura, specie di comoda buccia tutta aperta [...]”²²⁰.

“Vogue”, in un servizio dedicato alle collezioni Primavera-Estate 1972 dell'alta moda romana, sottolineò il fatto che Lancetti, “fautore per anni della piccola spalla netta e della manica a tubo”, era passato “all'improvviso alla manica a kimono”²²¹. Propose infatti maniche a kimono “cortissime che fanno aletta”²²² in gilet-kimono in lana (FIG. 93a)²²³; maniche a kimono lunghe fino al gomito in giacche e soprabiti (FIG. 93b)²²⁴ e infine maniche a kimono in abiti in seta (FIG. 94)²²⁵.



FIG. 93. La ‘manica a kimono’ nella collezione Primavera-Estate 1972 di Lancetti. A sinistra, 93a, “il più applaudito accostamento della collezione. In lana double face verde vivo i pantaloni e il gilet”²²⁶ con maniche a kimono cortissime²²⁷. La camicia è in “seta blu cinese [...] con sciarpa annodata”. Il completo è stato pubblicato in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p.257. A destra, 93b, soprabito-kimono “di lana bianca con maniche al gomito, grandi tasche applicate e cintura inserita annodata dietro”²²⁸. “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 248.

²²⁰ *L'alta moda ora. Il punto di vista di Vogue sulle collezioni di Roma primavera estate '72*, in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 230.

²²¹ *Le collezioni di Roma*, in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, pp. 238-290 ca.:249 .

²²² “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 230.

²²³ Ivi, p. 257.

²²⁴ Ivi, pp. 229, fig. 1 e p. 248.

²²⁵ Ivi, pp. 251 e 252.

²²⁶ Ivi, p. 257.

²²⁷ Lo stesso gilet è stato pubblicato in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 230, a proposito del “kimono look”.

²²⁸ Didascalina in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 249.



FIG. 94. La ‘manica a kimono’ negli abiti in seta della collezione P/E 1972 di Lancetti. A sinistra, “maniche a kimono strette al polso anche per l’abito corto a due pezzi, in seta a striature bianche e blu di Polidori”²²⁹. Nella foto di destra, maniche a kimono anche per il lungo abito a sinistra, in georgette di seta stampata a fiori su fondo nero²³⁰.

È curioso notare il fatto che, secondo “Vogue”, la manica a kimono sia di origine cinese: “Le seta è fatta per la manica a kimono. D’altronde, non sono nate in Cina tutte e due: seta e maniche a kimono? Naturale siano inseparabili”²³¹. Se da un lato quest’osservazione pare confermare la solita confusione tra la moda cinese e quella giapponese che spesso abbiamo riscontrato sia nelle creazioni dei *couturiers* italiani, sia nelle riviste di moda italiane, dall’altro lato l’affermazione ha uno suo fondamento di verità, dal momento che, come possiamo vedere nell’immagine sottostante, (FIG. 95), gli abiti di corte cinesi femminili (ma anche quelli maschili) avevano maniche che erano un tutt’uno con il taglio del busto, proprio come nelle ‘maniche a kimono’ proposte da Kenzo e dalle altre case di moda italiane.

²²⁹ Abito pubblicato in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 251 (didascalia a p. 250).

²³⁰ Abito pubblicato in “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 252 (didascalia a p. 253).

²³¹ “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 250.



FIG. 95. Tunica femminile “manchu” cinese in seta con maniche tagliate in un solo pezzo con il tessuto del busto. 1890 ca., coll. Inda Wrigglesworth, Londra²³²

Anche Valentino e Biki proposero per la Primavera-estate 1972 giacche con maniche a kimono - come possiamo vedere nelle immagini qui sotto riprodotte (**FIGG. 96-97**)-, tanto che “Vogue” parlò per quella stagione di “trionfo della manica kimono”²³³.



FIG. 96. Maniche a kimono nella collezione P/E 1972 di Valentino. A sinistra, “in doppio crespo di lana blu lo spolverino-kimono completamente aperto su un abito di seta bianca a pois neri”. A destra, “in doppio crespo di lana blu bordato di bianco il mantello a kimono flou”²³⁴.

²³² Cfr. V. Steele, J. S. Major, *China Chic. East meets West*, 1999, p. 33.

²³³ “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 245.

²³⁴ Ivi, rispettivamente pp. 245 (didascalia a p. 244) e 247 (didascalia a p. 246).



FIG. 97. Di Biki i “mantelli a kimono” bianchi e neri in lana double face con maniche corte su abiti di tricot a coste con maniche lunghe. “Vogue”, n. 245, Marzo 1972, p. 275 (didascalia a p. 274).

Le maglie di Kenzo furono imitate non solo per la ‘manica a kimono’, ma anche per il profondo scollo a “V” sottolineato da una larga banda scura, che nel 1973 Kenzo a sua volta aveva copiato dai maglioni da tennis e che divenne una sorta di cifra stilistica ricorrente negli *sweaters* di Jap (**FIG. 98**)²³⁵.

Si consideri ad esempio un “pullover grigio dalla gigantesca scollatura a punta bordata di grigio più scuro e di bianco”, prodotto dall’azienda italiana di maglieria “Linea G.” nel 1973 (**FIG. 99**) o un maglione nero con scollo a “V” presentato dall’azienda italiana di maglieria “Bilbo” nel 1976 alla manifestazione “Milanovendemoda”, dove partecipavano circa 200 espositori di moda pronta (**FIG. 100**). Come si può vedere dalle immagini, notevole è la somiglianza con gli originali di Jap.

²³⁵ Per la descrizione della collezione P/E 1973 di Jap con “pulls également blancs, rayés, à l’encolure en “V” à la manière des pulls de tennis”, cfr. G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 38. Per maglie di Jap con scollo a “V” sottolineato da una larga banda cfr. “Vogue”, Gennaio 1973, p. 42 e “Vogue”, Febbraio 1974, p. 33; G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 38.



FIG. 98. Kenzo con indosso un maglione “da tennis” bianco con profondo scollo a “V” profilato di scuro. “Vogue”, Febbraio 1974, p. 33.

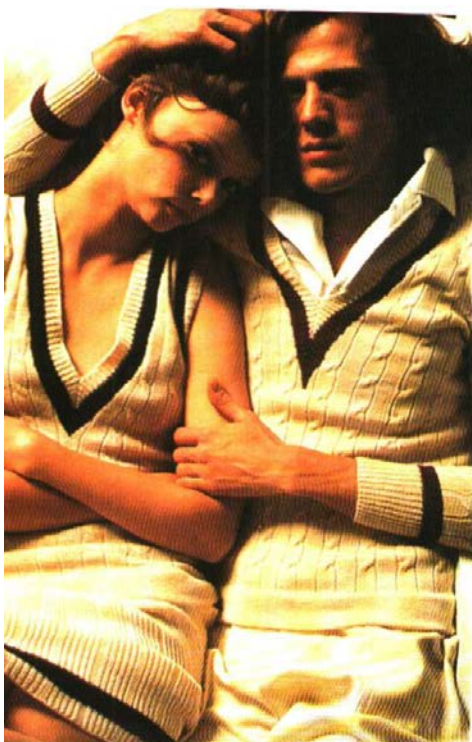


FIG. 99. Esempio di imitazione italiana delle maglie di Jap. A sinistra, i maglioni bianchi di Jap della Primavera-Estate 1973 con profondo scollo a “V” sottolineato da una larga banda nera²³⁶; a destra, di “Linea G” un simile “pullover grigio dalla gigantesca scollatura a punta bordata di grigio più scuro e di bianco”²³⁷.

²³⁶ La fotografia è stata pubblicata in G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 38.

²³⁷ La fotografia è stata pubblicata in “Vogue”, Aprile 1973, p. 388.



FIG. 100. Altro esempio di imitazione italiana delle maglie di Jap. A sinistra, costume intero in maglia in stile anni Venti, con profondo scollo a “V” di Jap, pubblicato in “Vogue”, n. 254, Gennaio 1973, p. 42. A destra, maglia dell’azienda italiana di maglieria “Bilbo” con simile scollo a “V” sottolineato da una larga banda bianca. “Vogue”, n. 292, Febbraio 1976, p. 55.

Secondo esempio dell’influenza di Kenzo sulla moda italiana: la moda “baby” Nel già citato articolo *Cominciato con un Jap, è diventato il boom des japonais*, comparso sul numero di “Vogue” del Luglio-Agosto 1974, si menzionavano, “tra i successi di Jap che hanno fatto epoca”, oltre allo “sweater con le maniche a kimono”, “i grembiulini corti da bambina”²³⁸. Anche la storica giapponese del costume Akiko Fukai, nel presentare un “look da scolaretta” di Kenzo dell’Autunno-Inverno 1971-72, costituito da uno scamiciato e da un maglione, ha sottolineato il fatto che alcuni dettagli di questo completo, come “il grande colletto, la lunghezza mini, i colori da caramella e il berretto di misura esagerata [...] furono largamente copiati nel *prêt-à-porter* parigino”²³⁹ (**FIG. 101**). Sebbene infatti la moda “baby” sia stata un tratto caratteristico dell’abbigliamento femminile europeo dell’inizio degli anni Settanta²⁴⁰, l’interpretazione che ne fece Kenzo venne copiata non solo a Parigi – si pensi alle “bambine buffe” di Ter et Bantine²⁴¹ o a quelle di Dorothée Bis -, ma anche in Italia. Uno degli esempi più significativi della moda baby influenzata da Jap è la collezione P/E 1972 dell’azienda romana di moda pronta V.O.G., che venne presentata in un servizio di “Vogue” del maggio 1972, intitolato *Soft and baby*²⁴². Si considerino in particolare i due completi riprodotti nell’immagine sottostante (**FIG. 102**): ritroviamo qui i grandi colletti rotondi, le gonne sopra al ginocchio e i colori pastello che Akiko Fukai ha individuato come caratteristici dello stile baby di Jap.

²³⁸ *Cominciato con un Jap, è diventato il boom des japonais*, in “Vogue”, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, pp. 94-95:94.

²³⁹ Cfr. *Design giapponese. Una storia dal 1950*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 17 marzo-14 maggio 1995), 1995, n. 97, p. 106.

²⁴⁰ Cfr. quanto scritto da E. Morini in *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 443, secondo cui tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta “l’aspetto femminile fu ricalcato su quello delle bambine” e p. 444: “La minigonna nacque come divisa di una ragazzina che rifiutava di crescere e che voleva differenziarsi dal modello adulto delle madri”.

²⁴¹ “Vogue”, n. 249, Luglio-Agosto 1972, p. 68.

²⁴² *Soft and baby*, in “Vogue”, n. 247, Maggio 1972, pp. 134-139.



FIG. 101. Kenzo, autunno-inverno 1971-72. “Look da scolaretta” composto da maglione, scamicciato e grande cappello²⁴³.



FIG. 102. Completini ‘baby’ sui toni del verde e del rosa proposti dall’azienda di moda pronta V.O.G. per la P/E 1972. I grandi colletti rotondi, le minigonne e i colori pastello imitano lo stile ‘baby’ di Jap. “Vogue”, Maggio 1972, p. 134.

²⁴³ Pubblicato in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 97, p. 106

Terzo esempio dell'influenza di Kenzo sulla moda italiana: le “tuniche abate” Un'altra trovata di Kenzo che venne immediatamente recepita da alcune case di moda francesi e italiane è consistita nelle cosiddette ‘tuniche abate’. Jap infatti nel 1978 realizzò delle “severe tonache di velluto nero da abate”²⁴⁴, lunghe e dal taglio dritto, che associò tuttavia ad accessori profani e frivoli, come guanti di pizzo o collane vistose, con evidente intento dissacratorio (**FIG. 103a**).

Tali ‘tonache’ furono ben presto imitate in ambito italiano e proposte con analoghi, vezzosi accessori. Ad esempio, l'azienda milanese Deni Cler²⁴⁵ propose per l'Autunno-Inverno 1978 una “tunica di flanella grigioazzurra”²⁴⁶ simile alle tuniche di Jap per il taglio dritto, le maniche lunghe abbottonate ai polsi, il piccolo colletto bianco che spuntava sotto alla tunica, i guanti di pizzo neri e il cappello nero (**FIG. 103b**).



FIG. 103a, a sinistra. Tonaca di velluto nero da abate di Jap del 1978, così descritta da “Vogue”: “Frivoli guanti di pizzo; capelli lunghi sciolti, occhialini punk, collana di pietre preziose al posto del rosario per la finta badessa. L'abito mantello di velluto nero allacciato obliquo è orlato di bianco in alto, grazie alla camicia che spunta fuori”. “Vogue”, n. 327-28, Luglio-Agosto 1978, p. 353 (didascalia p. 352).

FIG. 103b, a destra. Un'imitazione italiana della tunica di Jap: la “tunica di flanella grigioazzurra” prodotta dall'azienda milanese DeniCler per l'Autunno-Inverno 1978. “Vogue”, n. 330, 15 Settembre 1978, p. 549 (didascalia p. 548).

²⁴⁴ “Vogue”, n. 327-28, Luglio-Agosto 1978, p. 353.

²⁴⁵ Deni Cler è un'azienda produttrice di abiti prêt-à-porter fondata a Milano nel 1972. Attualmente distribuisce i suoi prodotti soltanto in Polonia. Cfr. <http://denicler-ss13.huncwot.com/it/about/history>, ultima consultazione: 14 aprile 2015.

²⁴⁶ Cfr. “Vogue”, n. 330, 15 Settembre 1978, p. p. 549 (didascalia p. 548).

Un altro esempio di tunica realizzata in Italia e chiaramente influenzata dalle proposte di Jap fu l'“abito nero talare con piccolo colletto ritto profilato di rosso”²⁴⁷, realizzato nel 1978 dall'azienda Alma, che produceva confezione industriale in serie²⁴⁸ (**FIG. 104**). Anche in tal caso diversi dettagli imitavano l'originale di Kenzo: il colore nero tinta unita, l'abbottonatura nella parte anteriore e il cappello nero “da curato di campagna”²⁴⁹.



A sinistra: abbottonato da cima a fondo l'abito nero talare con piccolo colletto ritto profilato di rosso. Rossa anche la fascia in vita. Jersey in filato Zegna Baruffa. Scarpe di camoscio rossiccio del Calzaturificio di Varese. Cappello da curato di campagna di Rival. A destra: portato a mo' di grembiule l'abito camicia tutto abbottonato davanti, in jersey nero di lana profilato di rosso, con fascia bustino nera. Sotto c'è una gonna semilunga in jersey rosso scuro. Entrambi di Spazio by Alma. Filato Zegna Baruffa. Bastone di cileggio di Prada. Vecchio portaritratti a medaglione di Ugo Corbelli. Scarpe di camoscio a pannofilino del Calzaturificio di Varese. Pettinature di Linda.

FIG. 104. Altro esempio di tunica influenzata dagli abiti “talari” di Jap: abito nero di “Spazio by Alma” del 1978, “abbottonato da cima a fondo” e indossato con un cappello nero “da curato di campagna”²⁵⁰. “Vogue”, n. 330, 15 Settembre 1978, p. 555.

È interessante notare il fatto che, nel servizio *Più che tuniche, tonache* dedicato alla diffusione nella moda italiana dello stile ‘clericale’ - pubblicato in “Vogue” nel settembre 1978 -, si riconosca proprio a Kenzo l'invenzione di questa tendenza: “è stato Kenzo di Jap lo stilista che ha fatto la più irriverente scorribanda nel mondo delle divise, a suggerire l'idea. Nella sua sfilata non c'erano solo ufficiali austro-ungarici e napoleonici, ma anche imprevedibili (e improbabili) curati e badesse. Per l'autunno, ecco una serie di abiti chiusi fino al collo che ricordano alla lontana certi preti da film [...]”²⁵¹.

²⁴⁷ Cfr. “Vogue”, n. 330, 15 Settembre 1978, p. 555.

²⁴⁸ Sull'azienda italiana Alma, produttrice di confezione industriale in serie cfr. I. Paris, *Oggetti cuciti*, op. cit., p. 247 e 251.

²⁴⁹ Cfr. “Vogue”, n. 330, 15 Settembre 1978, p. 555.

²⁵⁰ *Più che tuniche, tonache*, in “Vogue”, n. 330, 15 Settembre 1978, pp. 546-558:555.

²⁵¹ Ivi, p. 546.

Influenza sul ‘lungo periodo’ delle innovazioni di Kenzo Come si è già avuto modo di anticipare, accanto all’imitazione più o meno puntuale di alcuni specifici indumenti creati da Jap, nella moda italiana – come del resto in quella francese - furono recepite negli anni anche le innovazioni più rivoluzionarie introdotte da Kenzo nella moda occidentale, che riguardavano la forma degli abiti e i loro colori.

L’ampiezza Una di queste novità era rappresentata dall’ampiezza degli abiti, che caratterizzò diverse collezioni di Jap per tutti gli anni Settanta. Ad esempio Kenzo nell’Autunno-Inverno 1972 propose quello che venne definito da “Vogue” l’“orfanella-look”, in cui spiccavano “*pull* di qualche misura in più” e completi “superlarghi e iperpoveri” composti da gonne e camiciotti²⁵². La sua passione per il “troppo largo, troppo lungo” venne confermata nel 1973, con le ampie “tute camicione” dai pantaloni svolazzanti (**FIG. 105**)²⁵³, le “gonne *oversize* a ruota o a godet”, i “pullover lunghissimi” e le sciarpe “lunghe chilometri”²⁵⁴.



FIG. 105. Tuta-camicione proposta da Jap nel 1973. “Vogue”, edizione italiana, n. 254, Gennaio 1973, p. 42.

Ancora, per l’Autunno-Inverno 1974 propose il “big look più big della stagione”, fatto di “grembiuloni”²⁵⁵ e “vestaglione di mohair scozzese” portate sopra a camicie, gonne e sottogonne, “suggerendo un modo sempre più disinibito di stratificare”²⁵⁶ (**FIG. 106**).

²⁵² “Vogue”, edizione italiana, n. 249, Luglio-Agosto 1972, p. 69.

²⁵³ “Vogue”, edizione italiana, n. 254, Gennaio 1973, p. 42.

²⁵⁴ “Vogue”, edizione italiana, n. 259, Giugno 1973, p. 73.

²⁵⁵ “Vogue”, edizione italiana, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, p. 76



FIG. 106. Esempio del “big look” stratificato di Kenzo per l’A/I 1974: sotto alla “vestagliona di mohair scozzese cupo”, camicia e gonna scozzesi in flanella. La sottogonna è a righe, “in colori scipiti da materasso”. “Vogue”, edizione italiana, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, p. 75.

Sarebbe semplicistico affermare che la moda *oversize* sia stata un’invenzione di Kenzo. Come ha infatti sottolineato Enrica Morini, “è presso gli *hippies* che bisogna cercare anche l’origine della moda maxi che compare nel corso dell’Inverno 1969 e che influenzerà tutta la moda dell’Inverno 1970”²⁵⁷.

Ma a Kenzo va riconosciuto quantomeno il merito di avere sviluppato in chiave giapponese una tendenza, come quella dell’ampiezza, che alla fine degli anni Sessanta aveva preso piede nella moda occidentale. Come abbiamo già ricordato, Kenzo dichiarò infatti di aver “cercato deliberatamente [...] di introdurre una nuova ampiezza, diversa, tenendo come riferimento la tecnica del kimono”²⁵⁸.

Sin dal 1971 decise di adottare per le sue collezioni un taglio dritto di forma quadrata – evidentemente ispirato alla linea dei kimono - che chiamò “coupe anti-couture”, in quanto si opponeva alla tecnica tradizionale occidentale basata su un taglio dell’abito in stretta relazione con le linee del corpo²⁵⁹.

È interessante notare come in più occasioni, nel corso degli anni Settanta, le riviste di moda francesi e italiane abbiano ricondotto il dilagare di abiti larghi e sformati all’influenza di Kenzo, definito nel 1973 da “France Soir” come “forse lo stilista più copiato al mondo”²⁶⁰.

Ad esempio, nell’edizione italiana di “Vogue” del Luglio-Agosto 1974 si affermava che “oggi da ogni parte si acclama Kenzo come il precursore delle nuove ampiezze”²⁶¹ e nel numero di Dicembre

²⁵⁶ Ivi, p. 75.

²⁵⁷ Cfr. E. Morini, *Storia della Moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 443.

²⁵⁸ Cfr. l’affermazione di Kenzo riportata in G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 34 “J’ai délibérément cherché [...] à introduire une ampleur nouvelle, différente, en m’appuyant sur la technique du kimono (la traduzione è mia).

²⁵⁹ Cfr. G. Sainderichin, *Kenzo*, 1989, p. 34.

²⁶⁰ Cfr. “Vogue”, edizione italiana, n. 254, Gennaio 1973, p. 83.

dello stesso anno si pubblicavano “camicioni-vestaglia” oversize a riquadri dell’azienda italiana di moda pronta “Bulli e pupe” (FIG. 107)²⁶², i quali effettivamente erano molto simili alle “vestaglione” di Jap del 1974 che sono state qui sopra riprodotte (FIG. 106).



FIG. 107. Completo prodotto dall’azienda italiana di moda pronta “Bulli e pupe”: “camicione oversize grigio a riquadri rosa” indossato sopra a gonna e camicia scozzesi. “Vogue”, edizione italiana, Dicembre 1974, p. 114.

In un altro servizio, pubblicato in “Vogue” nel 1977 e intitolato significativamente *Fra il tenero e il clown con taglia gigante*, era scritto: “«Sconclusionato è bello», dicono adesso le ragazze che, raccolto il fresco messaggio di Kenzo, da Parigi a Londra, da Milano a New York, vestono sempre più con il gusto dell’accostamento imprevisto, strampalato, si divertono a portare indumenti maschili di taglia spropositata, con qualcosa di assurdamente fragile e tenero”²⁶³. Seguivano poi le fotografie di maglioni, giacche e pantaloni *oversize* prodotti da aziende italiane di moda pronta e di maglieria (FIG. 108), come la lucchese “Florentine Flowers” (FIG. 109) o la romana “Gibi”, per la quale allora lavorava come stilista Regina Schrecker.

²⁶¹ *Cominciato con un Jap, è diventato il boom des japonais*, in “Vogue”, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, pp. 94-95:94.

²⁶² L’azienda “Bulli e pupe” negli anni Settanta si è spesso ispirata ai modelli di Kenzo.

²⁶³ *Fra il tenero e il clown con taglia gigante*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 317, Novembre 1977, pp. 190-201:190.

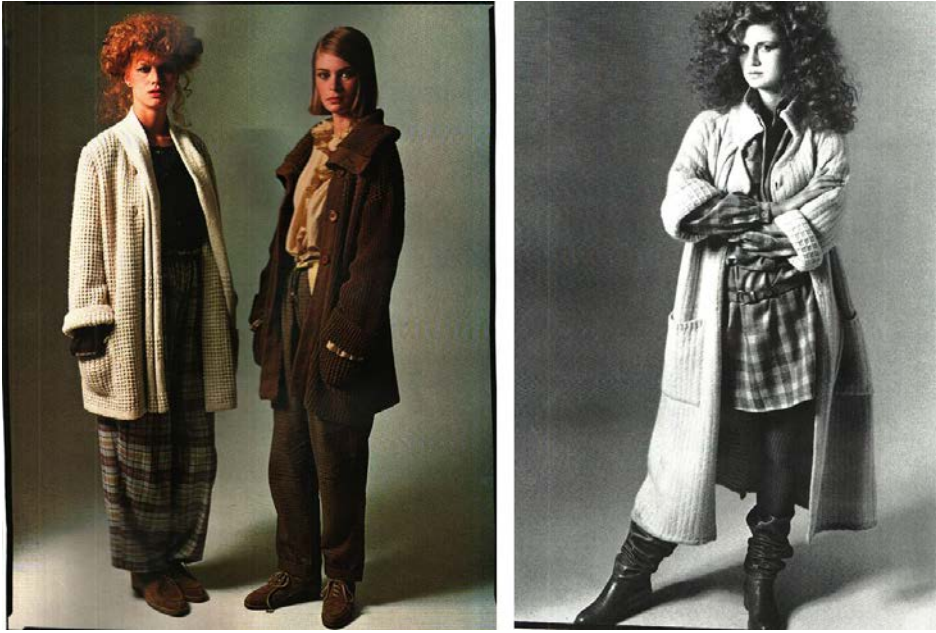


FIG. 108. Altri esempi di “taglie giganti” nella moda pronta e nella maglieria italiane del 1977. Nella foto a sinistra, lunga giacca di Damici portata sopra a “bragioni di felpatino scozzese di Gingerly”; a destra, giaccone di maglia color tabacco di Daniel’s Club. Nella foto a destra, “lungo paltò in maglia di lana rosa *double face* di Damici”, indossato sopra una “camicia gigante in flanella scozzese, di Togo”. “Vogue”, n. 317, Novembre 1977, p. 200.

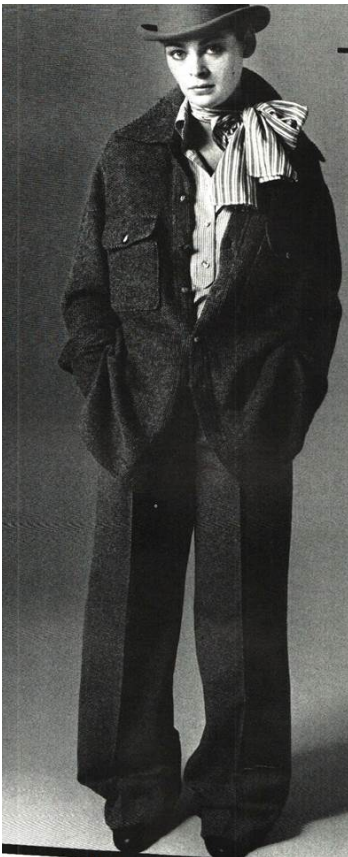


FIG. 109. “Tutto maschile in taglia gigante”: camicia e pantaloni maschili in lana grigia di “Florentine Flowers” per l’Autunno-Inverno 1977.

Non solo le aziende italiane di moda pronta, ma anche quelle di *prêt-à-porter* furono influenzate negli anni Settanta dalle ampiezze e dalle sovrapposizioni di Kenzo. Si pensi per esempio alla moda “anti-costrizione”²⁶⁴ di Krizia del 1974, così definita dalla stilista stessa, fatta di “abbondantissimi giacconi” e “scarpe lunghissime” in maglia²⁶⁵, tecnica assai sfruttata in quel decennio e molto amata anche da Kenzo²⁶⁶.

Versace, invece, nel 1977 disegnò per “Complice” dei completi “campagnoli”²⁶⁷ che, per l’utilizzo di sottogonne, di pizzo sangallo e di strati di tessuto floreale, riecheggiano molto le stratificazioni di Kenzo di quegli anni, e in particolare il “Roumania look” da lui ideato nel 1973²⁶⁸, come possiamo vedere dal confronto delle fotografie qui sotto riportate (FIG. 110).



FIG. 110. Il “contadina-look” in Kenzo e in Versace per Complice. A sinistra, un esempio del “Roumania Look” di Kenzo dell’A/I 1973, con gonnellona a quadri indossata sopra una sottogonna di pizzo sangallo e con una giacca di velluto a fiori²⁶⁹. A destra, di Versace per Complice gonne e sottogonne a fiori, che in quella collezione Versace spesso associò a camicie in pizzo sangallo²⁷⁰.

²⁶⁴ “Vogue”, n. 278, Dicembre 1974, p. 186

²⁶⁵ “Vogue”, Settembre 1974, supplemento, p. 122.

²⁶⁶ “Vogue”, Febbraio 1974, p. 33.

²⁶⁷ *Vestire a strati. L’idea di Gianni Versace per Complice. La gonna bis che fa campagnolo*, in “Vogue”, n. 304, Febbraio 1977, pp. 165 - 168.

²⁶⁸ Per una descrizione dettagliata del “Roumania Look” cfr. G. Sainderichin. *Kenzo*, 1989, p. 44, dove sono riportate le parole di Kenzo a proposito di quella collezione: “Des jupes et des robes que je pourrais mettre les unes sur les autres pour faire valser les couleurs. C’est cette collection, je pense, qui a accredité la mode des superpositions. J’avais imaginé aussi des gros chandals rustiques et des jupes larges “à la paysanne”. Cfr. anche “Vogue”, n. 260-61, Luglio-Agosto 1973, p. 95.

²⁶⁹ “Vogue”, n. 260-61, Luglio-Agosto 1973, p. 95.

²⁷⁰ *Vestire a strati. L’idea di Gianni Versace per Complice. La gonna bis che fa campagnolo*, in “Vogue”, n. 304, Febbraio 1977, pp. 165 - 168:167. La fotografia è a p. 165.

Come segnalato da “Vogue” nel 1978, alla fine degli anni Settanta il “vestire informe” passò progressivamente di moda²⁷¹. Venne infatti poi sostituito da abiti decisamente più strutturati, con le spalle ben in evidenza.

Tuttavia, sebbene secondo Yuniya Kawamura “what Kenzo did was different and unique but was not as radical as the next set of Japanese designers in the 1980s”²⁷², il ruolo di Kenzo nella storia della moda è stato fondamentale perché alcuni degli aspetti tipici del suo stile, come l’ampiezza degli indumenti e la loro stratificazione, non solo sono stati accolti da Miyake e dalla moda europea degli anni Settanta, ma sono stati poi sviluppati ed esasperati negli anni Ottanta e Novanta dai *fashion designers* giapponesi d’avanguardia, come Yamamoto e Rei Kawakubo di Comme des Garçons.

Il libero accostamento di fantasie e colori diversi Oltre alle ampiezze e alle sovrapposizioni, un altro aspetto caratteristico dello stile di Kenzo, che influenzò la moda francese ed italiana sul lungo periodo - anche negli anni Ottanta -, è stato quello del libero accostamento di fantasie e colori diversi, associati in modo nuovo. Ancora una volta sono eloquenti le parole di Kenzo: “Combinare insieme colori vivaci, combinare fiori, righe e quadretti liberamente. Questo è stato l’inizio del mio stile”²⁷³ che, come possiamo vedere dalle fotografie sottostanti, si è mantenuto intatto nei decenni successivi (**FIGG. 111-112**).

Anche durante il periodo in cui lo stilista italiano Antonio Marras è stato direttore creativo di Kenzo (2003-2011), la *Maison* ha continuato a proporre abiti dove fantasie floreali, scozzesi, pois e righe si mescolavano allegramente (**FIG. 113**).



FIG. 111. Alcuni esempi del libero accostamento di fantasie e colori diversi, tipico dello stile di Kenzo sin dagli anni Settanta. A sinistra, completo pantalone in maglia del 1981 con motivi geometrici accostati a disegni floreali; a destra, gonna, camicia e casacchina del 1976 in cui, di nuovo, si trovano fantasie floreali e geometriche²⁷⁴.

²⁷¹ Alt al vestire informe, spiovente: in Autunno rigore militare, in “Vogue”, 327-328, Luglio-Agosto 1978, p. 264.

²⁷² Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, 2004, p. 123.

²⁷³ “Combine bright colors together, combine flowers, strips, and checks freely. This was the beginning of my style” (la traduzione è mia), cit. in Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit., p. 116.

²⁷⁴ La fotografia è stata pubblicata in *Japonisme in Fashion*, ed. giapponese, 1996, p. 149, nn. 99 e 100.



FIG. 112. Altri esempi di mix di fiori e quadretti e di fantasie diverse nelle creazioni di Kenzo negli anni Ottanta e Novanta. A sinistra, “floral dress” e cappotto scozzese in lana e mohair della collezione Autunno-Inverno 1984-85²⁷⁵. A destra, della collezione Primavera-Estate 1996 la canotta scozzese portata sulla gonna a fiori²⁷⁶.



FIG. 113. Antonio Marras per Kenzo, collezione Primavera-Estate 2006²⁷⁷.

²⁷⁵ Il completo è stato pubblicato in G. Sainderichin, *Kenzo*, 1999, p. 77.

²⁷⁶ La foto è stata pubblicata in Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit., p. 116.

²⁷⁷ Il disegno è stato pubblicato in *Kenzo*, 2010, p. 73.

Secondo Yuniya Kawamura, Kenzo è stato il primo designer a combinare fiori, righe e quadretti, come mai nessun couturier occidentale aveva fatto prima²⁷⁸.

Se da un lato questa affermazione è senz'altro condivisibile, nel senso che è unico il modo con cui egli ha accostato fantasie diverse, dall'altro lato occorre ricordare che sin dalla fine degli anni Sessanta la moda hippy aveva portato in auge gli abiti folk e i multicolori tessuti *patchwork*.

Però, così come era successo nel caso della moda maxi - che si era avviata sotto l'impulso degli *hippies*, ma che Kenzo aveva interpretato in chiave giapponese ispirandosi alla tecnica del kimono-, analogamente i tessuti multi-fantasia e multicolori avevano già fatto capolino nella moda occidentale sin dalla fine degli anni Sessanta. Ma Kenzo fece propria questa tendenza e si ispirò, oltre che ai tessuti folklorici dell'Africa, del Perù e dell'India, anche e soprattutto a quelli del Giappone²⁷⁹. Come ha ben evidenziato Yuniya Kawamura, “there is something Japanese in the way he reconstructs Western clothing [..]. The combination of colors and fabrics and the quilting technique he used were all rooted in Japanese traditions”²⁸⁰. Nei kimono, infatti, spesso sono mescolate due o tre fantasie diverse, come possiamo vedere nelle immagini qui sotto riprodotte (FIG. 114).



FIG. 114. Esempi di kimono nei quali sono accostati tessuti di fantasie diverse, come i fiori e lo scozzese. A sinistra, particolare di un paravento della prima metà del sec. XVII, Museo Yamato Bunkakan, Nara²⁸¹. Al centro, costume del teatro Noh del XVII-XVIII secolo, in cui tessuti scozzesi sono alternati a tessuti con disegni di medaglioni di crisantemi e di conifere

²⁷⁸Cfr. Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit., p. 116: “Kenzo was the first designer to mix prints and plaids that no Western designer ever combined”.

²⁷⁹ Si consideri quanto affermato da Kenzo. “J’ai appris [...] que les costumes folkloriques relevaient de la technique du patchwork et que leurs formes résultaient d’une coupe plate et simple, comme celle des kimonos”. Cfr. G. Sainderichin, *Kenzo*, op. cit., 1989, p. 50 e *Kenzo*, 2010, p. 290.

²⁸⁰ Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit., p. 115.

²⁸¹ L’immagine è stata pubblicata in Y. Yashiro, *Due mila anni di arte giapponese*, 1958, p. 223, tav. 138.

con bambù²⁸². A destra, stampa di Kikugawa Eizan del 1818-1823 ca., raffigurante una cameriera di una casa del thé²⁸³.

Proprio usando i tessuti stampati dei kimono che aveva acquistato in Giappone e mescolandone le diverse fantasie, Kenzo realizzò una casacca, dal taglio dritto come quello dei kimono, che venne pubblicata sulla copertina della rivista francese “Elle” nel 1970²⁸⁴. Tale casacca venne poi imitata nel “minikimono a pezze” disegnato nel 1972 da Piero La Sala per l’azienda italiana di moda pronta “Nicolas” (FIG. 115).



FIG. 115. “Minikimono a pezze” disegnato nel 1972 da Piero La Sala per l’azienda italiana di moda pronta “Nicolas”. “Vogue”, n. 243, Gennaio 1972, p. 30.

Nel frattempo anche in Italia, tra i creatori di moda, vi fu chi cominciò a proporre accostamenti di fantasie fino ad allora considerati arditissimi. Ad esempio nel 1972 Fiorucci realizzò completi pantalone con camicie a fiorellini e pantaloni a quadri (FIG. 116), mentre nel Novembre 1974 “Vogue” abbinò a una camicia a fiorellini di Cacharel, una gonna scozzese dell’azienda italiana di maglieria Tony e una cardigan a righe orizzontali di Hit Knit (FIG. 117).

²⁸² Il costume è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, op. cit., 1974, p. 118.

²⁸³ La stampa è stata pubblicata in D. Failla, *Masterpieces of Japanese art ...*, op. cit., p. 83, n. 56.

²⁸⁴ *Kenzo*, 2010, p. 290.



FIG. 116. Completì con camicette a fiorellini e pantaloni a quadretti di Fiorucci. “Vogue”, Giugno 1972, p. 54.



FIG. 117. “Il buon carattere della maglia chinée: va d’accordo anche con fiori, righe e quadri”. Completo composto da camicia a fiorellini di Cacharel, gonna scozzese dell’azienda italiana di maglieria Tony e cardigan grigio chiné a righe orizzontali di Hit Knit. “Vogue”, Novembre 1974, p.227.

Vi furono poi stilisti, come Lancetti e Barocco che nel 1977 realizzarono abiti in cui la mescolanza di fiori, righe e quadretti era presente sullo stesso tessuto, come possiamo vedere nelle fotografie qui sotto riprodotte (**FIG. 118**).

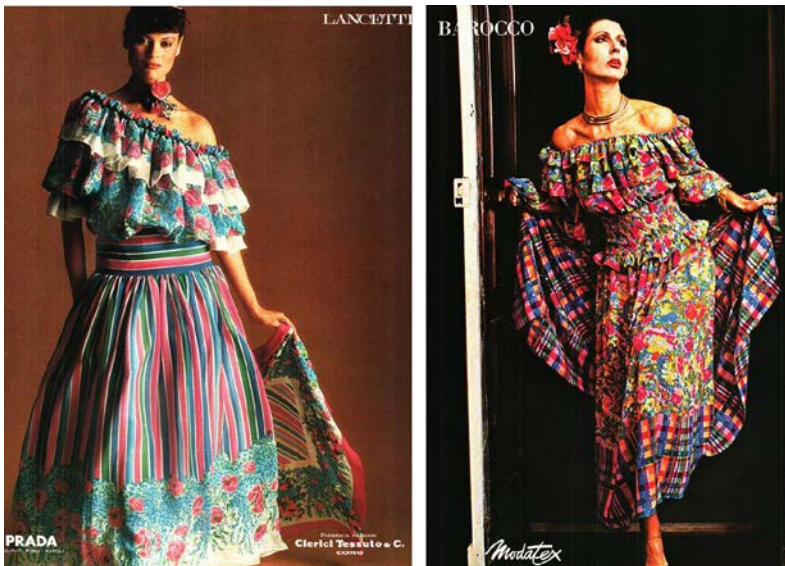


FIG. 118. Abiti con stampe a fiori abbinati a righe o quadretti negli abiti di Lancetti e di Barocco della Primavera-Estate 1977. “Vogue”, Marzo 1977, pp. 110 e 169.

Ma lo stilista italiano che ha dimostrato di aver meditato sugli accostamenti di Kenzo e di aver recepito il suo modo di avvicinare armonicamente fantasie a prima vista dissonanti, è senz’altro Giorgio Armani. Nell’archivio dello CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell’Università di Parma sono conservati dei suoi bozzetti di completi del 1979, dove camicie a fiori in seta sono abbinate a giacche a quadrettini, o camicie scozzesi a gonne dalle fitte righe sottili (**FIGG. 119-120**). La sua ‘abilità combinatoria’ è proseguita anche negli anni Ottanta (**FIG. 121**).



FIG. 121. Giorgio Armani, 1988. Archivio Giorgio Armani



FIG. 119. Giorgio Armani, bozzetto della collezione P/E 1979. Università di Parma, Archivio CSAC.



FIG. 120. Giorgio Armani, bozzetto della collezione A/I 1979-80. Università di Parma, Archivio CSAC.

L'influenza di Issey Miyake sulla moda italiana degli anni Settanta

Issey Miyake (Hiroshima, 1939-) dal 1973 fece sfilare le sue creazioni a Parigi, dove due anni dopo aprì la sua prima boutique.

L'incontro tra la cultura occidentale e quella orientale è stato alla base della produzione di Miyake, tanto che un volume a lui dedicato, edito nel 1978, venne intitolato significativamente *East Meets West*. A tal proposito nel 1983 Miyake dichiarò: “Mi sono posto come missione di creare, in quanto stilista, qualcosa di diverso che non sia né classicamente giapponese, né puramente occidentale, ma piuttosto un prodotto che tragga il meglio di questi due universi, a vantaggio di un nuovo concetto vestimentario”²⁸⁵.

Pur nell'unicità del suo percorso creativo, Miyake proseguì la rivoluzione operata da Kenzo e anch'egli propose abiti ampi, privilegiando l'uso della maglia e delle fibre naturali.

Alcuni esempi significativi delle sue proposte “maxi” sono state pubblicate proprio nel volume *East Meets West*. Si considerino ad esempio un ampio cappotto e una casacca con cappuccio in jersey di lana a righe diagonali del 1974 (**FIG. 122**), oppure i cosiddetti “big knit”, due larghi abiti in maglia mélange di seta e di lana, anch'essi del 1974 (**FIG. 123**).



FIG. 122. Ampio cappotto e casacca con cappuccio in jersey di lana a righe diagonali realizzati da Miyake nel 1974²⁸⁶.

²⁸⁵ Cfr. *Touches d'Exotisme*, 1998, p. 15: “je me suis fixé pour mission, en tant que styliste, de créer quelque chose de différent, qui ne soit, ni classiquement japonais, ni purement occidental, mais plutôt un produit qui emprunte le meilleur de ces deux univers au profit d'un nouveau concept vestimentaire”. La traduzione è mia.

²⁸⁶ Pubblicato in I. Miyake, *East Meets West*, op. cit., p. 70.



FIG. 123. I “big knit”: larghi abiti in maglia mélangé di seta e di lana, realizzati da Miyake nel 1974²⁸⁷.

È vero che - come già abbiamo avuto modo di osservare a proposito di Kenzo - la moda maxi non è stata inventata dagli stilisti giapponesi, perché essa era un retaggio della moda hippy. Tuttavia è interessante sottolineare il fatto che, come Kenzo, Miyake ne abbia dato un'interpretazione giapponese. Egli infatti considerava necessaria la presenza tra il corpo e l'abito del *ma*, lo spazio vuoto al quale è attribuita grande importanza nella cultura giapponese²⁸⁸. Quest'attenzione che il *couturier* aveva per una relazione di benessere tra il corpo e il tessuto che lo ricopre, derivava dal kimono, secondo quanto affermato dallo stesso Miyake: “I learned about space between the body and the fabric from the traditional kimono... not the style, but the space”²⁸⁹. Obiettivo di Miyake era insomma “offrire alle donne qualcosa di confortevole che possano portare a lungo”²⁹⁰.

Ricezione delle proposte di Miyake nella stampa femminile italiana Così come era successo per Kenzo, anche nel caso di Miyake le sue creazioni riscossero interesse nella stampa di moda italiana. La rivista “Vogue” sin dal gennaio del 1974 segnalò favorevolmente la comparsa di Miyake nel contesto del *prêt-à-porter* parigino: “Miyake è il nuovo giapponese a Parigi”; “Miyake: la passione per il largo, il fluido, il comodo [...]”²⁹¹. Nel numero di Luglio-Agosto dello stesso anno, dopo aver

²⁸⁷ Pubblicato in I. Miyake, *East Meets West*, op. cit., p. 75.

²⁸⁸ Per la definizione di *ma*, cfr. l'inizio di questo paragrafo 3.c dedicato a “L'influenza della moda d'avanguardia giapponese sulla moda italiana: Kenzo e Miyake”.

²⁸⁹ Cfr. B. English, *Japanese Fashion Designers*, 2011, pp. 4 e 20.

²⁹⁰ Cfr. “Vogue” gennaio 1977, p. 118.

²⁹¹ Cfr. “Vogue” gennaio 1974, p. 68.

pubblicato le fotografie di altri suoi modelli tra cui un “immenso cardigan-cappuccio in seta greggia e lana lavorate a costa”²⁹², Vogue riportava – all’interno del già citato articolo sul “boom des japonais” – una sua breve intervista, in cui si domandava a Miyake anche: “*Da cosa viene questo culto dei materiali naturali e delle forme ampie?* Dopo essermi ammalato durante un soggiorno in America”, dice Miyake, “ho riflettuto che prima di tutto è il corpo che deve essere bello, e che i vestiti devono metterne in risalto l’energia. Ho la mania dei materiali naturali, è vero, li vado a recuperare un po’ dappertutto. La scorsa collezione ho persino usato per i listini delle scarpe la canapa bucherellata che in Giappone si adopera per filtrare la salsa di soia”²⁹³.

Nel primo articolo dedicato esclusivamente a Miyake, del Gennaio 1975, intitolato significativamente *Un sacco di cotone greggio e folk*, “Vogue” evidenziava che “A Parigi c’è anche chi con tela o maglia di cotone greggio fa degli enormi sacchi nei quali mette tutta la semplicità arcaica dell’Oriente. È il nuovo giapponese Issey Miyake, il designer che ama vestire le donne “del largo necessario”²⁹⁴ (FIG. 124).



FIG. 124. Abiti di Miyake pubblicati in “Vogue” nel gennaio 1975. Nella fotografia a sinistra: “stretto in mezzo da una coulisse l’enorme rettangolo di tela a righe marrone e beige con aperture ai lati per le braccia”. Nella fotografia a destra: a sinistra, “specie di lungo saio con scollatura tonda e maniche al gomito in maglia greggia di cotone”; a destra, “abito lungo informe con scollatura a V e [...] immensa giacca kimono fluttuante nell’aria, raccolta in vita da una coulisse”. Vogue”, n. 279, Gennaio 1975, pp. 52 e 54.

²⁹² “Vogue”, edizione italiana, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, p. 78

²⁹³ *Cominciato con un Jap, è diventato il boom des japonais*, in “Vogue”, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, pp. 94-95:95.

²⁹⁴ *Un sacco di cotone greggio e folk*, in “Vogue”, n. 279, Gennaio 1975, pp. 52-55: 52.

A riprova del fatto che Miyake e, più in generale, la moda giapponese suscitavano interesse in Italia in quegli anni, si segnala che Silvana Bernasconi dedicò un articolo al “Paese del Look Levante” nel numero di Luglio-Agosto 1976 della rivista “Vogue”²⁹⁵. Nell’articolo, la giornalista di moda sottolineava la straordinaria “forza creativa” degli stilisti giapponesi e individuava nella moda giapponese contemporanea due correnti: una più conservatrice, che tendeva ad europeizzare la moda autoctona – i cui esponenti più importanti erano Hisashi Hosono e Hanae Mori – ed una, “più giovane ed esplosiva”, “intesa a rivalutare la tradizione del paese e a riversarla sui mercati esteri”. Di quest’ultima tendenza presentava come esponente di spicco Issey Miyake, di cui la Bernasconi elogiava la “linea grafica, severa, ascetica, monastica di abiti scivolati sul corpo”²⁹⁶.

L’Influenza di Miyake sulla moda femminile italiana È molto possibile che, nel creare larghi abiti in maglia o ampi maglioni in lana mélangé, le case di moda italiane si siano ispirate in quegli anni anche alle proposte di Miyake.

Ad esempio i larghi cardigan in maglia mélangé prodotti nel 1974 dalle aziende italiane di maglieria Taela (**FIG. 125**) o Belluzzi (**FIG. 125**)²⁹⁷ con le loro forme larghe e l’aspetto trasandato, ma realizzate in realtà in mohair o con altre lane preziose, richiamano le “forme povere confortevoli e materiali nobili” dei pulloveroni e degli abiti in maglia di Miyake²⁹⁸.



FIG. 125. A sinistra: “grosso cardigan caldo con cintura annodata, in maglia mélangé”, di Taela; a destra, di Belluzzi l’“ultrasoffice maglia-tweed di mohair per il giaccone largo [..]. Non meno abbondante il pullover che sta sotto”²⁹⁹.

Anche certi abiti-tunica di Gianni Versace per Complice del 1977 (**FIG. 126**) o di Giorgio Correggiari per Barbara Bram’s (**FIG. 127**), anch’essi del 1977, richiamano – per la linea dritta e i

²⁹⁵ S. Bernasconi, *Viaggio tra gli stilisti giapponesi. Nel paese del look Levante*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 297-298, Luglio-Agosto 1976, pp. 166-167 e 194.

²⁹⁶ Ivi, p. 267.

²⁹⁷ “Vogue”, edizione italiana, Ottobre 1974, p. 285..

²⁹⁸ “Vogue”, edizione italiana, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974, p. 78.

²⁹⁹ Entrambi i modelli sono stati pubblicati in “Vogue”, Ottobre 1974, pp. 284 e 285, nell’articolo *La maglia povera, la maglia larga. Cardigans da cieli bigi e da gelide soffitte*.

colori bianchi o neutri - le forme a sacco che, come abbiamo visto, Miyake proponeva dal 1975. Tra l'altro Correggiari proprio nel 1977 iniziò a produrre in Giappone una linea di *prêt-à-porter* e a condurre ricerche sui filati e sui tessuti, dimostrando un'attenzione nei confronti dei tessuti d'avanguardia analoga a quella di Miyake³⁰⁰.



Verdrive

FIG. 126. A destra, abito bianco senza collo, dalla linea dritta, fermato in vita da una cintura, di Versace per Complice. “Vogue”, Febbraio 1977, p. 110.

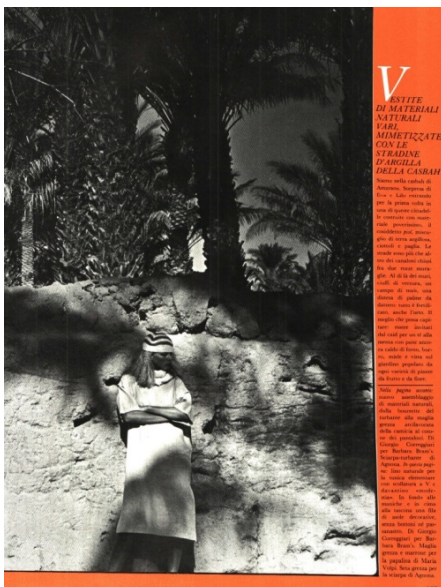


FIG. 127. “Lino naturale per la tunica elementare con scollatura a “V” e davanti “modestia” [...]”. Di Giorgio Correggiari per Barbara Bram’s. “Vogue”, Febbraio 1977, p. 127.

³⁰⁰ Su Correggiari cfr. la breve scheda su di lui scritta da Nicoletta Bocca in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di G. Butazzi e di A.Mottola Molino, 1987, p. 176. Cfr. anche l'articolo di Gian Marco Ansaloni, *Correggiari inventa i tessuti accoppiati*, in “MF Fashion”, 24 Aprile 1998, pubblicato nel sito: <http://www.mffashion.com/it/archivio/1998/04/24/correggiari-inventa-tessuti-accoppiati> - ultima consultazione 7 Maggio 2015.

Pure la stilista Laura Biagiotti, di cui è nota la passione per il bianco, nel 1977 proponeva ampi abiti a balze bianchi o completi che per l'ampiezza e il taglio lineare richiamavano simili proposte di Miyake³⁰¹ (FIG. 128). Infine, il caftano senza maniche in tricot di lino di Marina Ferrari (FIG. 129) del 1977, per la linea informe e il materiale grezzo sembra risentire dello stile di Miyake.



FIG. 128. A sinistra, ampio abito di Miyake in cotone con effetto a balze, pubblicato in “Vogue”, n. 279, Gennaio 1975, p. 54. Al centro e a destra due larghi abiti a balze di Laura Biagiotti del 1977, pubblicati in “Vogue”, Ottobre 1977, pp. 101 e 107.



FIG. 129. Caftano senza maniche in tricot di lino di Marina Ferrari, pubblicato in “Vogue”, Febbraio 1977, p. 119.

³⁰¹ Per altri abiti a balze di Miyake cfr. “Vogue”, Luglio-Agosto 1974, p. 80: “vestito a tre balze arricciate”.

Ma se negli esempi sopra presentati l'influenza di Miyake - pur riconoscibile per la forma degli abiti e la scelta dei colori e dei materiali- non era puntualmente identificabile, nel caso delle tute ampie proposte da più stilisti italiani nella seconda metà degli anni Settanta, la derivazione da Miyake è inequivocabile.

La tuta, a partire da quelle proposte da Thayath negli anni Venti del Novecento, è comparsa ciclicamente nella moda occidentale. Ma negli anni Settanta è stato Miyake, a partire dal 1975, a riproporla con grande insistenza in forme larghe, talvolta larghissime, come vediamo nelle fotografie qui sotto riprodotte (**FIG. 130**)³⁰².

Non è difficile riscontrare echi delle tute di Miyake nelle larghe tute proposte da Gianfranco Ferré per l'Autunno-Inverno 1976 (**FIG. 131**), tanto più che in diverse occasioni lo stilista milanese ha espresso ammirazione per le creazioni di Miyake, oltre che per quelle di Kenzo, in cui “appare l'armonia dei rapporti geometrici puri”³⁰³.

Tute enormi simili a quelle di Miyake vennero vendute nel 1976 anche nel singolare negozio di parrucchiere di Luciano Casoli a Modena, al quale era annessa una piccola boutique dove si potevano trovare abiti d'avanguardia di produzione italiana³⁰⁴ (**FIG. 132**).



FIG. 130. Esempi della larghe tute che Miyake ha proposto dal 1975. A sinistra, “Così paradossalmente grande questa tuta tipo aviazione” (*Vogue*, n. 279, Gennaio 1975, p. 62); al centro, larghissima “tuta traballante che cancella la linea del corpo” in lino (*Vogue*, Gennaio 1976, p. 63); a destra, “tuta-tenda” in cotone terracotta (*Vogue*, Gennaio 1976, p. 81).

³⁰² Altre larghe tute di Miyake sono state pubblicate in *Vogue*, Luglio-Agosto 1976, p. 155 e Gennaio 1977, p. 123.

³⁰³ Gianfranco Ferré. *Un architetto stilista*, in *Vogue*, Gennaio 1976, p. 88.

³⁰⁴ Cfr. *Vogue nelle boutiques*, in *Vogue*, giugno 1976, pp.170-171.



FIG. 131. Di Gianfranco Ferré per Baila la larga tuta “in panno marrone caffè [...] senza tagli in vita, coi pantaloni larghi e le maniche raglan” “Vogue”, Luglio-Agosto 1976, p. 128.



FIG. 132. “Tutona” in cotone grezzo che si poteva acquistare nel 1976 nella boutique annessa al negozio di parrucchiere di Luciano Casoli a Modena. “Vogue”, giugno 1976, p. 171.

Issey Miyake e Nanni Strada

Se è vero che la moda giapponese, con la sua “forza creativa” – per usare la già citata espressione di Silvana Bernasconi – influenzò sensibilmente la moda italiana degli anni Settanta, è anche vero che non mancarono esempi in senso contrario di influenze italiane sulla moda giapponese. Il caso più eclatante riguarda proprio Issey Miyake, la cui produzione risentì delle innovative proposte della dress-designer Nanni Strada (1941-). Nel 1974 Nanni Strada presentò alla Triennale di Milano il

proprio film-progetto “Il manto e la pelle” del 1973. Per quanto riguarda il “manto”, il progetto prevedeva la confezione di capi impermeabili dalla forma geometrica, a partire da pezzi di tessuto che venivano assemblati con macchine automatiche³⁰⁵ (FIG. 133). Per quanto riguarda la “pelle”, il progetto prevedeva invece la realizzazione dei “primi [abiti] al mondo senza tagli né cuciture né assemblaggi”, aderenti e trasparenti, “fatti col sistema del collant, utilizzando macchine comunemente usate in calzetteria”. In altre parole si trattava di capi d’abbigliamento tubolari, in un solo pezzo e multiuso, nel senso che potevano essere usati come pantaloni o come maglietta³⁰⁶ (FIG. 134).

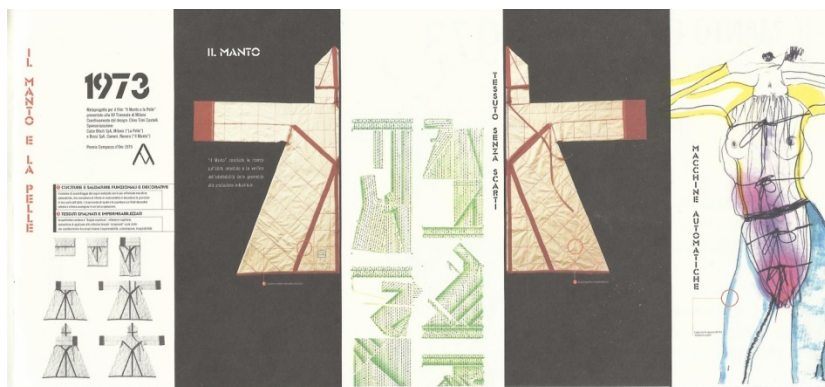


FIG. 133. Immagini relative a *Il manto* nell’ambito del progetto *Il manto e la pelle* di Nanni Strada del 1973³⁰⁷.



FIG. 134. Immagini relative a *La pelle* nell’ambito del progetto *Il manto e la pelle* di Nanni Strada del 1973³⁰⁸.

³⁰⁵ Cfr. *Proposte per gli abiti del futuro: il dress design di Nanni Strada*, in “Vogue”, Febbraio 1974, p. 88 e Nanni Strada. *Abitare l’abito*, catalogo della mostra a cura di R. Riccini, (Milano, Triennale, 1 Aprile 2003 – 13 Luglio 2003) 2003, s.i.p. (p. 11).

³⁰⁶ *Proposte per gli abiti del futuro: il dress design di Nanni Strada*, in “Vogue”, Febbraio 1974, p. 88 e Nanni Strada. *Abitare l’abito*, op. cit., s.i.p. (pp. 13-14).

³⁰⁷ Le immagini sono tratte da Nanni Strada. *Abitare l’abito*, op. cit., s.i.p. (p. 11).

³⁰⁸ Le immagini sono tratte da Nanni Strada, *Lezioni. Moda-design e cultura del progetto*, 2013, s.i.p., tra p. 96 e p. 97.

Nella parte del progetto relativa a “il manto”, le influenze della moda orientale sono significative, come dichiarato dalla stessa Nanni Strada in un’intervista a Matteo Pastore:

“Il mio lavoro è iniziato negli anni Settanta: un momento in cui c’era un modo filosofico di guardare a Oriente. La cosa che per me è stata illuminante è che tutti gli indumenti di origine orientale (dove l’Oriente comincia a Beirut) nascevano da un approccio con il tessuto inteso come valore, da non tagliuzzare, da non sprecare, un processo di piegatura più che di taglio e comunque di uso del tessuto in maniera geometrica... ecco, la geometria contro l’anatomia se vogliamo proprio andare alla radice di tutto. La geometria mi è sembrata una grande scelta di libertà, mentre l’anatomia ti condiziona fortemente, cioè ti porta a fare una scelta di figura anatomica, di corpo ideale”³⁰⁹.

Certamente nell’espressione “la geometria contro l’anatomia”, usata da Nanni Strada nell’intervista, non si possono che rilevare strette somiglianze con la “coupe anti-couture” di Kenzo di cui abbiamo già avuto modo di parlare in questo stesso capitolo.

Invece, nel caso della parte di progetto relativa a “la pelle”, è stata Nanni Strada ad influenzare un giapponese, in tal caso Miyake. Infatti nel 1976 Miyake ha avviato il progetto “A Piece of Cloth”, nell’ambito del quale produceva abiti fatti di un unico pezzo di tessuto che copriva interamente il corpo (**FIG. 135**)³¹⁰. Da questo progetto è nato poi più recentemente, nel 1999, l’A-POC (acronimo di “A Piece of Cloth”) di Miyake. Gli abiti A-POC di Miyake consistono in un lungo tubo di jersey dal quale ciascuno può tagliare una gran quantità di indumenti diversi – non solo abiti, ma anche magliette, calzini, cappelli, guanti e borse - senza che nessun pezzo di tessuto sia scartato³¹¹ (**FIG. 136**).

Sia in “A Piece of Cloth”, sia in “A-POC” la somiglianza con il progetto di Nanni Strada è evidentissima. Tale somiglianza, o per meglio dire dipendenza, del progetto di Miyake da quello della Strada non è passata inosservata tra gli addetti del settore, tanto che l’autorevole giornalista inglese di moda Susy Menkes in un suo articolo comparso sull’“International Herald Tribune” nel 2008 ha scritto che “Issey’s Miyake’s experiments with knitted tubing were, in fact, trumped by Strada earlier work”³¹². Sull’analogia tra le ricerche della Strada e quelle di Miyake si è espressa la stessa Strada nel suo volume *Lezioni. Moda-design e cultura del progetto*, quando ha scritto: “La consapevolezza di una svolta epocale, con l’abbandono del modello d’abito sartoriale tipico della moda parigina e occidentale, mi è stata molto chiara fin dall’inizio degli anni Settanta attraverso la ricerca sull’abito orientale. Parallelamente in Giappone Issey Miyake interpretava in chiave contemporanea il senso estetico della tradizione nella sua essenzialità iconica. Entrambi eravamo spinti da una forte motivazione: la ricerca di un nuovo linguaggio [...]. Era il risultato di una consapevolezza culturale che avvicinava due estremi geografici in una sensibilità estetica simile e in

³⁰⁹ Matteo Pastore, *La libertà della geometria* (s.i.d.) L’intervista con Nanni Strada è stata reperibile nel sito <http://www.cluster.eu/it/the-freedom-of-geometryla-liberta-della-geometria/>, ultima consultazione 8 giugno 2015.

³¹⁰ Cfr. Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, 2004, p. 134.

³¹¹ Ivi, pp. 134-135. Su A-POC cfr. anche K. Sato, R. Meier, H. Chandès, *Issey Miyake. Making Things*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain 13 ottobre 1998-24 febbraio 1999), 1998, p. 109.

³¹² “Gli esperimenti di Miyake con i tubi di maglia erano desunti dai primi lavori di Nanni Strada” (la traduzione è mia). Cfr. Susy Menkes, *Getting down to Skin and Bones*, in “International Herald Tribune”, 29 aprile 2008, p. 16.

un unico approccio al progetto: gli abiti diventavano bidimensionali e geometrici fino a sfuggire le forme antropomorfe introducendo anche nuovi processi produttivi”³¹³.

Miyake ha tratto ispirazione da Nanni Strada non solo per “A Piece of Cloth” e A-POC, ma anche poi per gli indumenti plissettati della linea “Pleats Please”. La Strada infatti dal 1986 realizzò i cosiddetti “abiti per viaggiare”, abiti plissettati mediante la tecnica a *torchon*³¹⁴, che ricordavano i *delphos* di Mariano Fortuny³¹⁵ (FIG. 137a). Qualche anno dopo, nel 1992 (ma il progetto era stato avviato nel 1988³¹⁶) Miyake ha cominciato a produrre la linea “Pleats please” – ancora oggi in produzione –, che comprende indumenti high-tec in fibre sintetiche plissettati a caldo³¹⁷ (FIG. 137b). Anche in tal caso la critica ha evidenziato la dipendenza del progetto di Miyake da quello della Strada, nonostante la comune ascendenza dagli abiti plissettati di Fortuny³¹⁸.



FIG. 135. Issey Miyake, A Piece of Cloth, 1976.

³¹³ Nanni Strada, *Lezioni. Moda-design e cultura del progetto*, 2013, p. 31. Sulla relazione tra i progetti di Nanni Strada e di Miyake cfr. anche quanto scritto nel sito ufficiale di Nanni Strada <http://www.nannistrada.com/progetti/schede/pelle.php> ultima consultazione 14 giugno 2015: “I processi produttivi dei vari metodi, visualizzati nel film “Il Manto e la Pelle” presentato nel 1973 in Triennale, danno luogo a indumenti che verranno citati in tutti i testi di design e presentati in molte manifestazioni in Italia e nel mondo. Ci vorranno vent'anni perché il sistema di distribuzione si adegui all'innovazione concettuale e di conseguenza si verifichi l'accettazione da parte del pubblico di questi prodotti che, tra l'altro, segnano un precedente storico anche per i successivi abiti tubolari di Starck e di Miyake”.

³¹⁴ Nella tecnica a *torchon* la plissettatura dell'abito è ottenuta attorcigliando l'abito su se stesso e tenendolo in torsione per qualche tempo mediante un processo manuale. Cfr. N. Bocca, *Nanni Strada*, in G. Butazzi A. Mottola Molino, a cura di, *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, 1987, p. 163.

³¹⁵ Ivi, p. 163.

³¹⁶ K. Sato, R. Meier, H. Chandes, *Issey Miyake. Making Things*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain 13 ottobre 1998-24 febbraio 1999), 1998, p. 165.

³¹⁷ Cfr. I. Miyake, *Issey Miyake. Pleats Please*, 2013, in particolare la p. 562.

³¹⁸ Cfr. *Dizionario della moda 2004* a cura di G. Vergani, op. cit., *ad vocem* [Nanni Strada], p. 1135: “Nell'85 [Nanni Strada] inaugura il Nanni Strada Design Studio a Milano dove lancia i suoi famosi *torchon*, abiti da viaggio plissettati che qualche anno dopo saranno reinterpretati dal giapponese Miyake”.

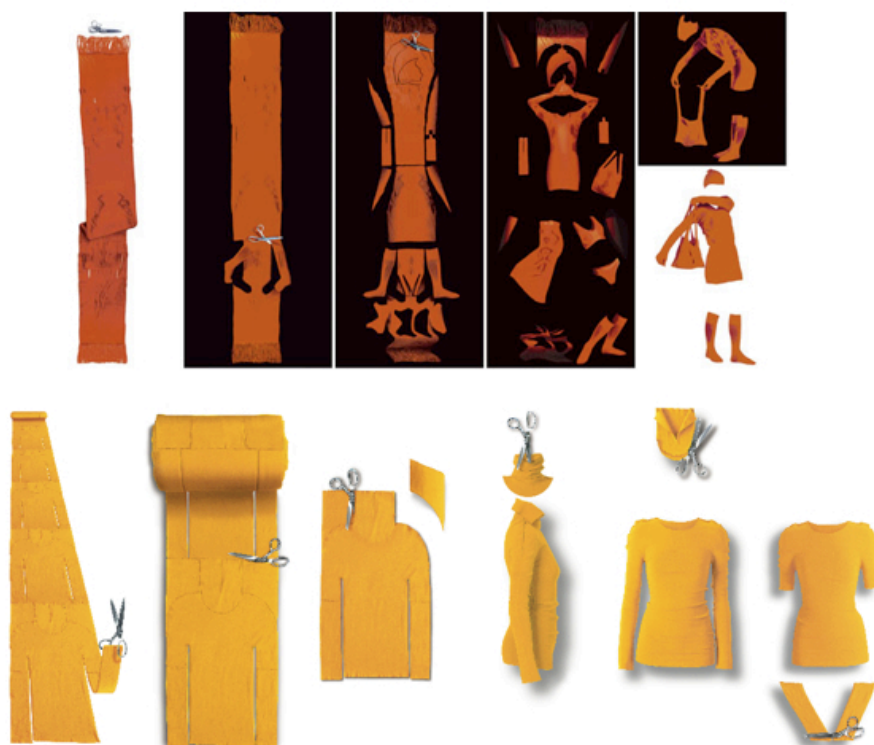


FIG. 136. Issey Miyake, A-POC, 1999³¹⁹.



FIG. 137a, a sinistra. Nanni Strada, Abito intero in lino plissettato tinto in filo nei colori verde e nero, 1986³²⁰. FIG. 137b, a destra. Issey Miyake, Pleats Please, 1992³²¹.

³¹⁹ Immagine tratta dal sito : <http://biginjapan.com.au/wp-content/uploads/2010/08/APOC.jpg> ; ultima consultazione 11 giugno 2015.

³²⁰ L'abito è stato pubblicato in G. Butazzi A. Mottola Molino, a cura di, *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, 1987, p. 163.

³²¹ L'immagine è stata pubblicata in K. Sato, R. Meier, H. Chandes, *Issey Miyake. Making Things*, op. cit., p. 119.

4. INFLUENZE GIAPPONESI NELLA MODA ITALIANA DEGLI ANNI OTTANTA

Negli anni Ottanta l'influenza del Giappone sulla moda italiana ebbe un andamento simile a quello del decennio precedente. Come infatti all'inizio degli anni Settanta era esploso il *Japan-look* che si rifaceva ai costumi tradizionali giapponesi (con qualche riferimento alla Cina), seguito poi dal "boom" dei giapponesi contemporanei Kenzo e Miyake che avevano rinnovato la moda europea, analogamente gli anni Ottanta esordirono con alcune collezioni di stilisti italiani marcatamente ispirate al Giappone del passato (e un poco anche alla Cina), cui seguirono altre collezioni – soprattutto nella seconda metà degli anni Ottanta – influenzate dallo stile minimalista di altri nuovi stilisti giapponesi, tra cui Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto.

4.a Gli stilisti italiani influenzati dalla moda giapponese tradizionale

Come nel 1970 era stato l'Expo di Osaka l'evento scatenante della passione per il Giappone, così nel 1980 l'uscita del film *Kagemusha* di Akira Kurosawa, ambientato nel Giappone del XVI secolo e vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes del 1980, fu l'occasione per attivare di nuovo l'interesse della moda nei confronti del Paese del Sol Levante.

Le riviste di moda, da sempre sensibili nel captare lo spirito del tempo, immancabilmente registrarono la rinnovata passione per il Giappone. Ad esempio il mensile "Donna" dedicò all'Impero del Sol Levante il lungo dossier *Il Giappone è tra noi* nel numero di Aprile del 1981³²². In particolare, nell'articolo *Ma com'è energico questo Giappone*, si ribadiva che "il Giappone è di moda" e che "l'offensiva giapponese [...] si sta imponendo con i caratteri di un autentico fenomeno di cultura"³²³ che riguardava non solo le arti figurative, ma anche il cibo e, appunto la moda, attraverso la diffusione in America e in Europa delle creazioni "degli ultimi tre grandi samurai: Kenzo, Issey Miyake e Kansai Yamamoto"³²⁴.

Ma alla fine del 1980 un altro evento riaccese i riflettori verso Oriente, questa volta sul passato glorioso della Cina. Si trattava della mostra *The Manchu Dragon: Costumes of the Ch'ing Dynasty, 1644–1912*, sugli abiti da corte della dinastia Ch'ing (che regnò in Cina dal 1644 al 1912), organizzata nel 1980 da Diana Vreeland presso il Costume Institute del Metropolitan Museum Of Art di New York³²⁵.

Come ricordato dalla storica della moda Silvia Grandi, il film *Kagemusha* e la mostra sulla dinastia Ch'ing, oltre ad un colossale televisivo sui viaggi di Marco Polo, furono le "premesse prontamente accolte dagli operatori del settore moda. Quasi tutte le collezioni di prêt-à-porter [dell'Autunno-Inverno 1981-82] risentono dell'influenza dei costumi giapponesi e cinesi [...]"³²⁶.

Infatti se Lancetti, Armani, Ferré e Mario Valentino si ispirarono al Giappone, Krizia volse invece la sua attenzione ai costumi del teatro dell'opera di Pechino³²⁷.

³²² *Il Giappone è tra noi*, in "Donna", anno II, n. 12, Aprile 1981, pp. 33-39.

³²³ *Ma com'è energico questo Giappone*, in "Donna", anno II, n. 12, Aprile 1981, pp. 35-36.

³²⁴ Ivi, p. 35.

³²⁵ Cfr. il relativo catalogo della mostra: *The Manchu Dragon. Costumes of the Ch'ing Dynasty, 1644–1912*, by J. Mailey (New York, Metropolitan Museum of Art, 16 December 1980 – 31 August 1981), 1980.

³²⁶ S. Grandi, *Gli ultimi anni Settanta e gli Ottanta*, in S. Grandi, A. Vaccari, S. Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, 1992, pp. 89-120:145.

³²⁷ Cfr. S. Grandi, *Gli ultimi anni Settanta e gli Ottanta*, op. cit., pp. 89-120:145-146; E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 470; F. Tumiatì, *L'ispirazione la cerco nella storia*, in "Donna", anno II, n. 16, Settembre 1981, pp. 76-77.

Pertanto gli abiti della stagione Autunno-Inverno 1981-82 assomigliarono “ad armature da samurai, a costumi del teatro kabuki, agli abiti regali dell’Ultima imperatrice di Cina e della sua corte, ai kimono severi delle arti marziali o a quelli dolcissimi delle geishe”³²⁸. Il risultato fu un “fall fashion’s spaghetti shogunate”, secondo la definizione della giornalista Marylou Luter nel “Los Angeles Times” del 30 marzo 1982³²⁹.

Sui motivi di questo dilagante successo della moda ispirata al Giappone e alla Cina si interrogarono giornalisti di moda e sociologi³³⁰. Forse l’articolo più interessante al riguardo venne scritto dal sociologo Francesco Alberoni, il quale sostenne che

“è stato il successo tecnologico e industriale del Giappone che ha aperto gli occhi degli europei e degli americani, che ha fatto scoprire la bellezza del teatro giapponese, dei suoi giardini, delle sue armature, dei suoi costumi. Fino a pochi anni fa noi eravamo colpiti, impressionati dalla armature giapponesi che però continuavano ad apparirci stravaganti, eccessive, barbariche. Nell’ultimo film di Kurosawa abbiamo scoperto la loro bellezza ‘rinascimentale’. L’abbiamo vista perché Kurosawa ce l’ha mostrata, ma anche perché eravamo pronti a vederla. L’imitazione che i nostri stilisti fanno del costume giapponese è la conseguenza di una capitolazione collettiva. È perché ha vinto il Giappone moderno che ci apriamo al suo mondo antico”³³¹.

Invece, a proposito dell’influenza cinese nella moda, sempre Alberoni sostenne la tesi – poco convincente, per la verità – che, siccome in quegli anni i sarti italiani stavano cercando di far risorgere l’alta moda, “che è riservata ai pochissimi, agli eletti [...]”, allora presero come esempio l’aristocrazia cinese, che governò il Paese per tremila anni³³².

Cercheremo ora di analizzare in quali aspetti la cultura giapponese ha influenzato i singoli stilisti.

³²⁸ G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 58.

³²⁹ E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 470.

³³⁰ Cfr. G. Borioli, *E la moda guardò all’antico Oriente: geisha mandarino o samurai?*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 183-184: 183: “C’è poco da chiedersi il perché e il percome gli stilisti italiani sembrano aver trovato nell’oriente antico, colto e raffinato, poetico e violento – la Cina dei Mandarini, il Giappone dei Samurai – gli spunti principali per cambiare la moda. Si può tirare in ballo il calo di speranze e interessi verso il nostro futuro [...], e quindi il rifugiarsi nel passato e in civiltà lontane, o più semplicemente l’influenza che fatti come la famosa mostra sulla dinastia dei Chin a New York, il citatissimo film “Kagemusha”, il processo alla banda dei quattro a Pechino, la baldanza dei giapponesi in tutto il mondo, il boom dei viaggi d’affari e di piacere in Cina e in Giappone possono aver avuto su persone dotate di antenne e sensibilità eccezionali come i creatori di moda”. Cfr. anche G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, pp. 57-58: “sull’inverno spira più che mai un vento d’esotismo. E non a caso è il Giappone antico la prima fonte d’ispirazione, seguito dalla Cina dei Mandarini. Inutile chiedersi come e perché i designer dell’abito sembrano aver trovato nell’antico oriente, violento e raffinato, le principali idee per un cambio totale di immagine. Forse è un sistema per sbirciare al futuro tenendo presente la lezione di due grandi paesi in un modo o nell’altro in cima alle cronache quotidiane, in corsa verso grandi cambiamenti sociali. O forse più semplicemente è l’influenza di un’importante mostra sulla dinastia Chin tenutasi qualche mese prima a New York o lo strascico dell’emozione suscitata dal più grande successo cinematografico della stagione, il film colto e spettacolare del mitico regista Akira Kurosawa che ha incantato le folle col suo magico *Kagemusha*, spaccato storico sul Giappone medievale”.

³³¹ F. Alberoni, *Dietro la moda del celeste impero*, in “Donna”, anno II, n. 16, Settembre 1981, pp. 196-197: 197.

³³² Ivi, p. 196.

Pino Lancetti

Il primo stilista italiano che si ispirò agli abiti tradizionali giapponesi, sull'onda del successo di *Kagemusha*, fu Lancetti³³³. Nella sua collezione Primavera-Estate 1981 infatti propose abiti che si rifacevano al Giappone non tanto per il taglio, quanto per le fantasie dei tessuti. Ad esempio realizzò un completo pantalone in cui la casacca e i pantaloni erano rigati, mentre la giacca decorata con una fantasia di “fiori e stelle”³³⁴ (**FIG. 138**). Come già abbiamo avuto modo di ricordare nel capitolo dedicato alla moda degli anni Settanta, l'accostamento di righe e fiori era frequente nei kimono antichi. Ma Lancetti non si limitò ad imitare genericamente questo effetto ‘patchwork’: per le singole fantasie si ispirò abbastanza puntualmente a tessuti originali giapponesi, che studiò a lungo, come ricordato da Gimmo Etro che produsse in esclusiva per Lancetti tali tessuti: “Stelle, pois, quadrotti e rombi fatti con fiorellini sono in realtà il risultato di un lungo studio sul disegno, che Lancetti ha seguito personalmente, passo dopo passo”³³⁵. Infatti per il tessuto rigato sembra essersi ispirato ad un simile tessuto rigato di un costume del teatro Nō, risalente al XVII o al XVIII secolo – il quale presenta anch'esso minuti motivi floreali bianchi stampati sulle singole righe³³⁶-, mentre per il tessuto a stelle della giacca sembra aver tratto ispirazione da un motivo decorativo tessile, chiamato *Kaza-guruma*, formato da una stella ad otto punte, circondata da piccoli quadrati (**FIG. 138**)³³⁷.

³³³ “Questa volta il tema di Lancetti per Etro era il Giappone: soprattutto quello antico e colto del quindicesimo secolo, che abbiamo conosciuto attraverso *Kagemusha*, il bellissimo film di Akira Kurosawa”. Cfr. *Viaggio nel mondo affascinante dell'alta moda di Lancetti*, in “Donna”, anno 2, n. 11, Marzo 1981, pp. 258-268: 260.

³³⁴ Cfr. *Viaggio nel mondo affascinante dell'alta moda di Lancetti*, in “Donna”, anno 2, n. 11, Marzo 1981, pp. 258-268: 261.

³³⁵ Ivi, p. 260.

³³⁶ Un dettaglio di quel costume del teatro Nō è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, op. cit., fig. n. 69.

³³⁷ Tale motivo decorativo è stato pubblicato in S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, op. cit., senza indicazione di pagina, prima di pagina 129.



FIG. 138. Lancetti, completo pantalone della collezione Primavera-Estate 1981. Il tessuto rigato imita quello di un costume del teatro Nō risalente al XVII o al XVIII secolo (figura in basso a destra), mentre il tessuto a stelle della giacca imita il motivo decorativo *Kaza-guruma*, formato da una stella ad otto punte, circondata da piccoli quadrati (figura in alto a destra).

Giorgio Armani

Giorgio Armani, nel corso della sua carriera, in più occasioni ha espresso ammirazione per la cultura e le arti giapponesi³³⁸ e nella stagione A/I 1981-82 ha dato libero sfogo alla sua passione per il Giappone rifacendosi nei suoi abiti sia al kimono, sia alle divise dei samurai.

Ad esempio, nel completo qui sotto riprodotto a sinistra (**FIG. 139a**)³³⁹, composto da camicia, maglione e gonna pantalone, il motivo decorativo del maglione - formato da piccoli quadrati

³³⁸ Cfr. a tal proposito il passo di un'intervista rilasciata da Armani nel 2013 (Enrico Giustacchini, *Armani – Così lo stilista si ispira alla storia dell'arte*, in "Stilearte.it. Quotidiano di cultura online dal 1995", 19 settembre 2013, In <http://www.stilearte.it/cosi-armani-si-ispira-alla-storia-dellarte/> ultima consultazione 3 luglio 2015): "Intervistatore: Non mancano, nei suoi abiti, i richiami alla pittura dell'Estremo Oriente, sia pure profondamente reinterpretati alla luce della tradizione occidentale: le decorazioni delle porcellane cinesi, i paesaggi giapponesi... C'è qualche autore – o qualche periodo – che predilige in questo contesto?/ *Armani*: Provo un'incredibile attrazione per Hokusai e per i dolci paesaggi che Hiroshige Hitsu dipinse verso la metà dell'Ottocento. Ma ad affascinarmi sono gli incroci, le contaminazioni, le suggestioni: è il quadro "La Japonaise", che Monet presentò al secondo Salone degli Impressionisti, ma anche la stupenda serie "Nymphéas", realizzata oltre trent'anni dopo. Pure Manet, Degas, Van Gogh si collocano all'incrocio tra Occidente e suggestioni giapponesi, nell'epoca in cui Hiroshige era talmente famoso in Europa che Van Gogh fu un appassionato collezionista delle sue stampe. Anche per questo, forse, amo tanto gli impressionisti". Già nel 1981 Armani dichiarò di essere rimasto colpito "dall'eleganza, dalla pulizia, dal rigore dei giapponesi" (cfr. *Armani: un Giappone moderno nel rispetto della tradizione*, in "Linea Italiana", n. 128, Ottobre 1981, p. 5, cit. in S. Grandi, *Gli ultimi anni Settanta e gli Ottanta*, op. cit., pp. 89-120: 145-146).

disposti orizzontalmente a formare righe arancioni e azzurre in corrispondenza del busto - imita anche dal punto di vista cromatico la fitta maglia di fettucce di seta³⁴⁰ che costituisce gli *ō-yoroi*, ovvero le armature dei samurai abbondantemente presenti nel film *Kagemusha*. Come si può vedere qui sotto confrontando il completo di Armani con un fotogramma del film di Kurosawa (**FIG. 139b**)³⁴¹, le bordure arancioni sulle spalle del maglione sono simili a quelle della giacca nera dell'uomo a sinistra nel fotogramma del film, mentre il cappello nero calzato a fondo dalla modella e dotato di cinturino sotto al mento è molto simile a quello indossato dall'altro guerriero, a destra nel fotogramma tratto dal film.



FIG. 139a, a sinistra. Giorgio Armani, Collezione A/I 1981-82. FIG. 139b, a destra. Un fotogramma tratto dal film *Kagemusha* di Akira Kurosawa del 1980.

³³⁹ La fotografia è stata pubblicata in *Giorgio Armani*, catalogue of the exhibition curated by G. Celant and H. Koda (New York, Salomon R. Guggenheim Museum, 20 October – 17 January 2001 - Bilbao, Guggenheim Museum, 12 March – 26 August 2001), 2000, p. 280 e in *Giorgio Armani*, catalogue of the exhibition curated by G. Celant (Milan, Palazzo della Triennale, 20 February – 1 April 2007), 2007, p. 118. A p. 119 (trad. a p. 206) del catalogo del 2007 Karol Vail ha scritto che: “Gli scintillanti corsetti con fasce aderenti della sorprendente collezione femminile autunno/inverno 1981-82, molto acclamata dalla critica, ricalcano l’*oyoroi*, l’armatura protettiva indossata dai guerrieri giapponesi nella saga *Kagemusha – L’ombra del guerriero* (1980)”. Un completo della stessa collezione, con un maglione simile, decorato con analoghi motivi decorativi, è stato pubblicato in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 187.

³⁴⁰ Cfr. *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l’incontro con l’Occidente*, catalogo della mostra a cura di F. Morena (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria degli Argenti, 3 aprile-1 luglio 2012), 2012, n. I.24, p. 86.

³⁴¹ Il fotogramma di *Kagemusha* è reperibile all’indirizzo http://cineplex.media.baselineresearch.com/images/91558/91558_full.jpg

In altri completi della stessa collezione, Armani si è rifatto alle armature dei samurai o solo nei pantaloni, o solo nelle giacche. Ad esempio in un suo abito da sera nero con corpetto incrociato e gonna pantalone (**FIG. 140a**)³⁴², le listarelle orizzontali che decorano la gonna in tutta la sua lunghezza imitano la disposizione delle lamelle e dei lacci che costituivano i cosciali (*haidate*)³⁴³ delle armature giapponesi (**FIG. 140b**)³⁴⁴.



FIG. 140a, a sinistra. Giorgio Armani, abito da sera della collezione A/Io 1981-82. Le listarelle orizzontali che decorano la gonna pantalone imitano la struttura dei cosciali indossati dai guerrieri giapponesi. FIG. 140b, a destra. Armatura giapponese del periodo Muromachi-Periodo Edo (prima metà del XVI secolo – fine del XVIII secolo), dotata di cosciali.

Invece nel completo da sera composto da giacca di raso color talpa e di velluto nero e da pantaloni-culotte di raso di seta neri (**FIG. 141a**)³⁴⁵, è la giacca l'indumento che imita l'armatura dei samurai,

³⁴² Il completo è stato pubblicato in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, p. 287.

³⁴³ <https://it.wikipedia.org/wiki/Haidate>, ultima consultazione 3 luglio 2015

³⁴⁴ L'armatura è stata pubblicata in *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., n. 1.24, p. 86.

³⁴⁵ La fotografia qui sotto riprodotta è stata pubblicata in *Japonism in Fashion*, (ed. giapponese), 1996, p. 192. Lo stesso completo è stato pubblicato anche in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di G. Butazzi e A. Mottola Molfino, 1987, p. 120 e in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, n. 85, p. 190, dove è però erroneamente datato al 1982-83. A p. 335 del medesimo catalogo è evidenziata la somiglianza con le armature giapponesi: "Japanese armor, perhaps

come possiamo vedere dal confronto con un'armatura giapponese databile tra la fine del sec. XVI e l'inizio del sec. XVII (**FIG. 141b**)³⁴⁶. Infatti la giacca di Armani ha ripreso dall'armatura la forma piuttosto squadrata che si restringe in corrispondenza della vita, le lunghe maniche aderenti ed infine il rigido pannello che copre il busto. Tale pannello, che nell'armatura originale giapponese era costituito da “lamelle orizzontali di ferro e corno legate in senso longitudinale e trasversale da trecce di seta”³⁴⁷, nella giacca di Armani è formato da sottili strisce orizzontali di raso trapuntato, che sono ripetute anche sulle maniche.



FIG. 141a, a sinistra. Giorgio Armani, abito da sera della collezione A/I 1981-82. La giacca di raso trapuntato è evidentemente ispirata alle armature dei samurai. FIG. 141b, a destra. Armatura giapponese del periodo Momoyama (fine del XVI secolo – inizio del XVIII secolo).

because it originates from a nontailored clothing tradition, is composed of segmented planes, sheets of flattened steel rods connected by brilliant-colored cording. This form of armor is interpreted by Armani in this evening ensemble as a corded trapunto satin that replicates the channeled effect of the original”. Una giacca simile, della stessa collezione, è stata pubblicata in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 186.

³⁴⁶ L'armatura è stata pubblicata in *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., n. II.34, p. 322-323.

³⁴⁷ *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, catalogo della mostra a cura di F. Morena (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria degli Argenti, 3 aprile-1 luglio 2012), 2012, n. II.34, p. 322.

Sempre nella collezione A/I 1981-82, in alcuni casi Armani “si lascia prendere la mano [...] e abbandona in parte l’intento che sorregge la sua filosofia di un vestire pratico e funzionale molto calibrato per eccedere in alcuni temi ripresi dall’iconografia dei costumi orientali”³⁴⁸. Così avvenne per esempio con la giacca in pelle color tabacco e blu indaco che, anche dal punto di vista cromatico, si discosta molto dallo stile sobrio di Armani (**FIG. 142**)³⁴⁹.



FIG. 142. Giorgio Armani, giacca in pelle color tabacco e blu indaco della collezione Autunno-Inverno 1981-82.

Lo stesso Armani, in seguito, ha parzialmente rinnegato questa collezione in un’intervista a Ingrid Sischy:

“GA: [...] I have a style to maintain, but I have to renew it and evolve it. Sometimes this renewal has led to collections that are too drastic [...]. In the early 1980s I did a collection inspired by Japan that was too theatrical. The colors were not mine. After that I decided that for me there was only one way. And above all I learned not to listen other people. That’s dangerous”³⁵⁰.

³⁴⁸ S. Grandi, *Gli ultimi anni Settanta e gli Ottanta*, op. cit., pp. 89-120:146.

³⁴⁹ La fotografia è stata pubblicata in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 25. Lo stesso modello è stato pubblicato anche in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 191; in S. Grandi, A. Vaccari, S. Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, 1992, fig. n. 105 e in *Giorgio Armani*, op.cit., 2007, p. 130.

³⁵⁰ Cfr. I. Sischy, *Interview with Armani*, in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, p. 3-18: 13.

Tuttavia, a fronte di qualche eccesso nella citazione dei costumi giapponesi, va detto che nella maggior parte dei casi le linee dei capi di Armani di quella collezione erano “costruite secondo schemi purificati ed essenziali, in cui l’eco del costume folcloristico diventa solo un punto di partenza per rielaborazioni personali”³⁵¹.

Infatti, come possiamo vedere nelle fotografie qui sotto riprodotte, Armani non rinnegò la giacca, che era il punto fermo del suo stile, nonché elemento cardine del vestire occidentale³⁵². Nei suoi tailleur da giorno della stagione A/I 1981-82 si riconosce un’eco del kimono nei colli piatti delle giacche, che richiamano il collo (*fuki*) dei kimono (**FIGG. 143-144**). Invece, nei completi da sera, gli accenni al kimono sono individuabili solo nelle alte cinture - fermate in vista da cordoncini sottili - ispirate agli *obi* dei kimono, anch’essi fermate da sottili corde, chiamate *obijime* (**FIG. 145**).



FIG. 143. Giorgio Armani, tailleur con gonna pantalone della collezione Autunno-Inverno 1981-82. Il collo piatto della giacca imita il collo (*fuki*) dei kimono³⁵³.

³⁵¹ S. Grandi, *Gli ultimi anni Settanta e gli Ottanta*, op. cit., pp. 89-120:146

³⁵² Ivi, pp. 146-147: “Anche Armani [...] non rinnega il punto fermo del suo stile, la giacca, elemento cardine del vestire occidentale. Nei suoi tailleurs con gonna pantalone l’ispirazione orientale appare modulata, fatta solo di accenni: i dettagli della cultura vestimentaria giapponese si mescolano in modo del tutto originale a quelli della tradizione europea”.

³⁵³ La fotografia è tratta da *Italian Glamour. L’essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo*. op. cit., p. 234. Il medesimo tailleur è stato pubblicato, con una datazione errata alla collezione A/I 1980-81, in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, fig. n. 87 p. 191 e n. 87 p. 336: “in this example, the application of the banded kimono collar to an impeccably tailored jacket contributes a stripped-down modernity as well as an ethnographic reference”.

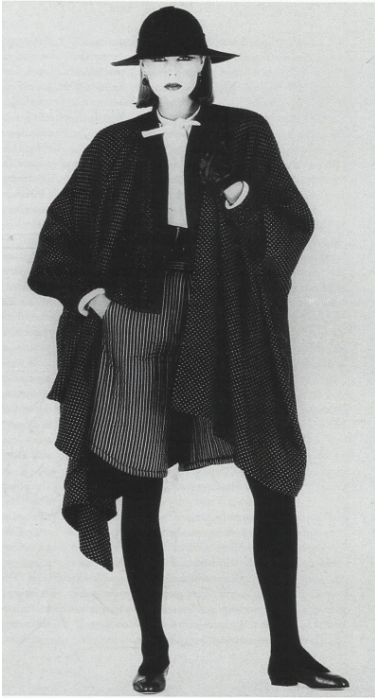


FIG. 144. Giorgio Armani, tailleur con gonna pantalone e mantello della collezione A/I 1981-82³⁵⁴.



FIG. 145. Giorgio Armani, completo da sera con giacca e gonna pantalone della collezione Autunno-Inverno 1981-82³⁵⁵.

³⁵⁴ La fotografia è stata pubblicata in E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, 2010, n. 290, p. 465.

³⁵⁵ La fotografia dell'abito è stata pubblicata in *Italian Glamour. L'essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo*, op. cit., p. 254.

Vi sono poi due completi da sera di Armani della collezione A/I 1989-90 ispirati non tanto ai costumi dei giapponesi, quanto agli abiti indossati dai mercanti portoghesi e dai missionari gesuiti sbarcati in Giappone dalla seconda metà del XVI secolo e raffigurati in numerosi paraventi giapponesi dell'epoca. Nel primo completo, formato da una giacca in velluto nero e da una lunga gonna in satin di seta bianca coperta da un velo di chiffon nero, la giacca imita quella dei mercanti portoghesi per il colore nero e per il taglio stretto con le lunghe maniche, oltre che per il colletto a fascia aderente al collo, mentre la gonna – che si restringe in corrispondenza delle caviglie - riprende nel taglio l'effetto 'a palloncino' dei pantaloni del portoghesi (**FIG. 146**)³⁵⁶. Nell'altro completo, invece, composto da giacca e pantaloni in velluto di seta nero, Armani si è ispirato alle lunghe tuniche nere dei missionari gesuiti, cui si rifà anche il foulard di organza nero ricamato con filo argentato a formare delle croci (**FIG. 147**)³⁵⁷.



FIG. 146. A sinistra, completo da sera di Giorgio Armani della collezione A/I 1989-90 ispirato agli abiti dei mercanti portoghesi sbarcati in Giappone dalla seconda metà del sec. XVI. A destra, mercanti portoghesi dipinti in un paravento giapponese del 1606 circa³⁵⁸.

³⁵⁶ Il completo qui sotto riprodotto è stato pubblicato in *Giorgio Armani*, op.cit., 2000, fig. n. 129 p. 317. Per la scheda di catalogo cfr. n. 129, p. 340: "Here, Armani's rendering of historical dress – inspired by depictions of Portuguese traders on Japanese screens of the late Momoyama and Early Tokugawa periods – is filtered through the transformative lens of his imagination. While the jacket retains the high band collar and pointed waist of the original, its sleeves have been narrowed. More drastically, the ballooning breeches of the time have been replaced by a long skirt, although this does not shatter the illusion: by weighting the hem of the chiffon overlay with beading, and by cutting the skirt in a slight peg, Armani recreates the silhouette of seventeenth-century pantaloons".

³⁵⁷ Il completo qui sotto riprodotto è stato pubblicato in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, fig. n. 130 p. 317. Per la scheda di catalogo cfr. n. 130, p. 341. Accanto è stato riprodotto il dettaglio di un paravento giapponese del XVII secolo raffigurante *L'arrivo degli europei sulle coste giapponesi* e conservato presso la Fundação Oriente, Museu de Oriente di Lisbona. Il paravento è stato pubblicato in *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, op. cit., n. II.1, pp. 266-267.

³⁵⁸ Il paravento, che è conservato al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, è stato realizzato dall'artista giapponese Kano Naizen nel 1606 circa. Il dettaglio del paravento è reperibile all'indirizzo

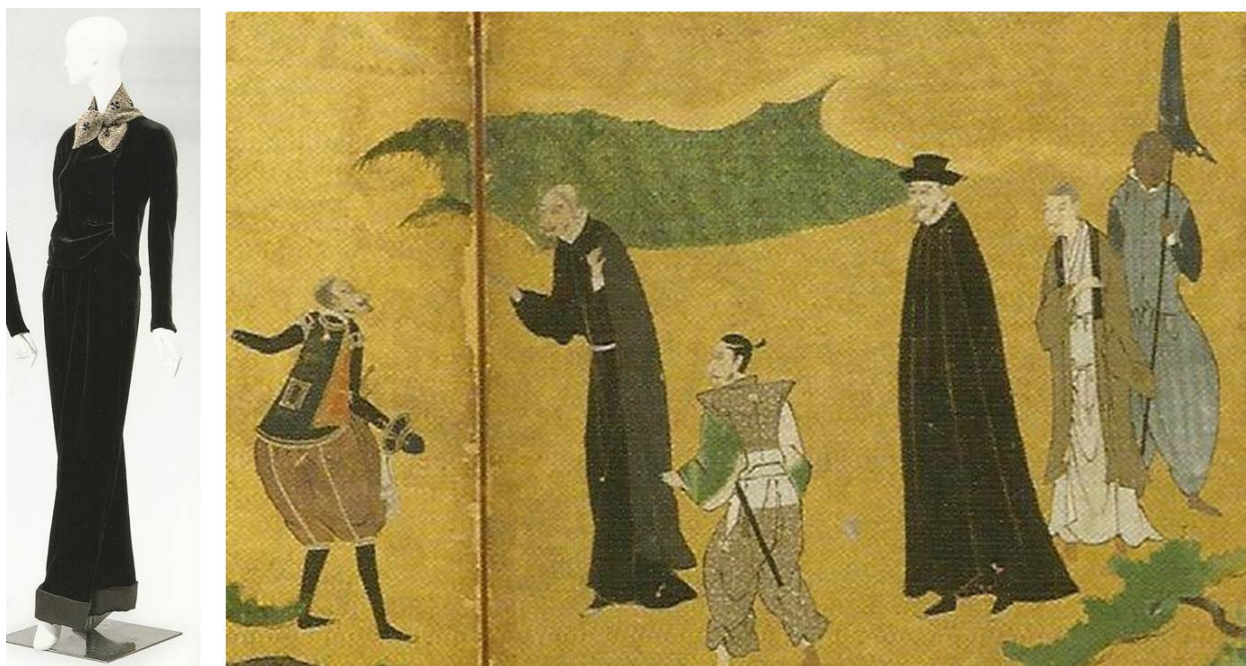


FIG. 147. A sinistra, completo da sera di Giorgio Armani della collezione A/I 1989-90 ispirato alle tuniche nere indossate dai gesuiti che sbarcarono in Giappone dalla seconda metà del XVI secolo. A destra, dettaglio di un paravento giapponese del XVII secolo raffigurante due missionari gesuiti con alcuni giapponesi (al centro e a destra) e un mercante portoghese (a sinistra).

Gianfranco Ferré

Come Armani, anche Ferré ha dichiarato in più occasioni la propria ammirazione per il Giappone che, per sua stessa ammissione, “[...] mi ha regalato una speciale folgorazione: l’elaborazione di forme complesse a partire da quelle semplici, un po’ nell’ottica dell’origami. E giapponesi sono tante altre piccole-grandi suggestioni che da tempo hanno conquistato il mio immaginario e la mia fantasia. La gestualità per esempio, [...]: misurata, sempre elegante, mai in eccesso, ricca di grazia e di compostezza. O la fierezza del Giappone feudale, di un mondo guerriero, i suoi rituali, i suoi codici di comportamento e di espressione: una dimensione che in ogni suo aspetto esprime una bellezza temibile ed eccezionalmente raffinata³⁵⁹”.

E come Armani, anche Ferré ha imperniato sui costumi antichi del Giappone la collezione A/I 1981-82. Ma mentre nel caso di Armani la citazione delle divise dei samurai era facilmente riconoscibile e a tratti puntuale, nel caso di Ferré il Giappone, con i suoi kimono e la sua arte, resta perlopiù una vaga suggestione, da cui lo stilista ha desunto solo alcuni dettagli.

Ad esempio nel completo della collezione A/I 1981-82 composto da camicia di raso color avorio, pantaloni, e cappotto grigio scuro in loden con maniche di pelle nera e fodera di raso nero con striscia rossa, il riferimento al Giappone si può individuare sia nel cappotto - che imita il kimono per il taglio e per il collo piatto -, sia nella camicia, il cui taglio imita quello della casacca da judo (**FIG. 148a**)³⁶⁰. È significativo tuttavia che nel medesimo servizio della rivista “Donna”, dove lo

<http://www.museudearteantiga.pt/collections/art-of-the-portuguese-discoveries/namban-folding-screens>., ultima consultazione 6 luglio 2015.

³⁵⁹ M. L. Frisa, a cura di, *Gianfranco Ferré. Lezioni di moda*, 2009, pp. 145-146.

³⁶⁰ Il completo è stato pubblicato in *Japonism in Fashion*, (ed. giapponese), 1996, n. 139, p. 190.

stesso cappotto è stato pubblicato abbinato ad un maglione nero (**FIG. 148b**)³⁶¹, vi siano anche dei riferimenti ai costumi cinesi³⁶², a riprova del fatto che negli anni Ottanta in Italia vi era ancora una certa confusione tra costumi giapponesi e cinesi.



FIG. 148a, a sinistra. Gianfranco Ferré, collezione A/I 1981-82, completo composto da camicia, pantaloni e cappotto. **FIG. 148b**, a destra. Il medesimo cappotto allacciato con una cintura in pelle attorcigliata e con manica risvoltata che scopre la striscia in raso rosso della fodera.

Fra gli elementi costitutivi del kimono, quello che più ha suggestionato Ferré è stato l'*obi* con il suo fiocco, che lo stilista ha rielaborato in numerosi schizzi non solo della collezione A/I 1981-82 (**FIG. 149**), ma anche negli anni seguenti (**FIG. 150**).

³⁶¹ Il cappotto è stato pubblicato in "Donna", anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 190.

³⁶² Ivi, p. 191: "Ferré. Il più originale cappotto dell'inverno. In loden grigio e pelle nera. Taglio a kimono. Doppia manica che ricorda quelle, elaboratissime, dei costumi imperiali sotto la dinastia Chin, in Cina. Cintura attorcigliata, molto simile a un pugnale". Un cappotto simile, ma senza impunture in pelle, è stato pubblicato in M. L. Frisa, a cura di, Gianfranco Ferré. *Lezioni di moda*, op. cit., p. 145.



FIG. 149. Gianfranco Ferré, schizzi per la collezione A/I 1981-82. Si notino le alte cinture con fiocco, che richiamano l'*obi* giapponese³⁶³.



FIG. 150. Gianfranco Ferré, rielaborazioni dell'*obi* negli schizzi per la collezione P/E 1982 (in questa figura in alto) e per la collezione P/E 1985 (in questa figura in basso)³⁶⁴.

Addirittura, in un elegantissimo completo da sera della collezione A/I 1981-82 composto da corpino di taffetas di seta rossa, pantaloni neri e mantella di seta nera (**FIG. 151**), “il corpino è la citazione

³⁶³ Le immagini sono tratte dal volume di G. Ferré, *Gianfranco Ferré. Itinerario*, 1999, pp. 82 e 92.

³⁶⁴ Ivi, p. 90.

dell'obi ingigantito", mentre "i colpi di colore della fodera ricordano le pennellate libere della tecnica pittorica giapponese legata allo zen"³⁶⁵.



FIG. 151. Gianfranco Ferré, collezione A/I 1981-82. Completo da sera composto da cappa di duchesse di seta nera foderata di taffetas barré chiné, corpino di taffetas di seta rossa e pantaloni di duchesse di seta nera. Archivio Gianfranco Ferré³⁶⁶.

Infine, per quanto riguarda la collezione A/I 1981-82, un omaggio inequivocabile di Ferré alle stampe giapponesi *ukiyo-e* è rappresentato dalla casacca di seta blu sui cui è riprodotto il dettaglio di una stampa del celebre pittore giapponese Kitagawa Utamaro (1753- 1806) (**FIG. 152**).

³⁶⁵ Cfr. *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di G. Butazzi e A. Mottola Molfino, 1987, p. 135

³⁶⁶ Il completo è stato pubblicato, con la relativa scheda di catalogo, in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, op. cit., p. 135. Una fotografia del completo è stata esposta alla mostra *Ikat-Chiné. Decorare il tessuto* (Como, Fondazione Antonio Ratti, 21 Novembre 2014 – 21 giugno 2015). Per la descrizione del completo si è fatto riferimento alla didascalia della fotografia esposta in mostra.



FIG. 152. A sinistra, completo di Ferré della collezione A/I 1981-82³⁶⁷. Sulla casacca di seta blu è riprodotto il dettaglio di una stampa del celebre pittore giapponese Kitagawa Utamaro (figura a destra)³⁶⁸.

Negli anni Ottanta non si troveranno più collezioni di Ferré con citazioni della moda e dell'arte nipponica così frequenti come nella stagione A/I 1981-82. Tuttavia Ferré non smise di proporre il taglio kimono nelle giacche (**FIG. 153**) e negli abiti (**FIG. 154**), oltre che di realizzare cinture importanti ispirate all'*obi* (**FIG. 155**).

Infine si segnala che, nella medesima collezione P/E 1986 in cui realizzò l'abito rosso riprodotto nella **FIG. 155**, Ferré propose anche un tailleur pantalone blu dove inserì non solo una cintura-obi, ma anche un "bracciale-polsiera rosso lacca in metallo con profili dorati", ispirato alle polsiere dei samurai (**FIG. 156**).

³⁶⁷ Il completo è stato pubblicato in *Japonism in Fashion*, (ed. giapponese), 1996, n. 119, p. 168. Una casacca simile, anch'essa con un dettaglio di una stampa di Utamaro, è stata pubblicata in "Donna", anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 193.

³⁶⁸ L'immagine è reperibile nel sito <http://www.wikiart.org/en/kitagawa-utamaro/secret-love>, ultima consultazione 6 luglio 2015.



FIG. 153. A sinistra, Gianfranco Ferré, collezione P/E 1983. Completo giacca e pantaloni in grisaglia e blusa bianca in crêpe de Chine³⁶⁹. La giacca, completamente priva di bottoni, ha collo a kimono ed è doppiata nella parte anteriore da una sorta di gilet che crea l'effetto di doppia giacca³⁷⁰. Un effetto analogo era stato ottenuto da Kenzo in un completo pantalone della collezione A/I 1982-83 (figura a destra), a cui Ferré potrebbe essersi ispirato³⁷¹.

³⁶⁹ La fotografia è stata pubblicata in S. Grandi, A. Vaccari, S. Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, op. cit., fig. n. 110. Il medesimo completo è stato pubblicato, con la relativa scheda di catalogo, in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, op. cit., p. 137.

³⁷⁰ Cfr. *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, op. cit., p. 137.

³⁷¹ Il completo di Kenzo è stato pubblicato in G. Sainderichin, *Kenzo*, op. cit., 1999, p. 30.



FIG. 154. Gianfranco Ferré, abiti-kimono della collezione A/I 1986-87³⁷².



FIG. 155. Gianfranco Ferré, rivisitazioni dell'obi e del suo fiocco in tre completi. A sinistra, completo da sera della collezione A/I 1983-84³⁷³; al centro completo da giorno della collezione P/E 1985 con giacca di shantung di seta annodata con fiocco sulla schiena³⁷⁴. A destra, abito di nappa rossa con cintura-obi nera della collezione P/E 1986³⁷⁵.

³⁷² La fotografia è tratta dal volume di G. Ferré, *Gianfranco Ferré. Itinerario*, 1999, p. 83.

³⁷³ Il completo è stato pubblicato in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, op. cit., p. 138.

³⁷⁴ Il completo è stato pubblicato ivi, p. 139.

³⁷⁵ L'abito è stato pubblicato ivi, p. 141.

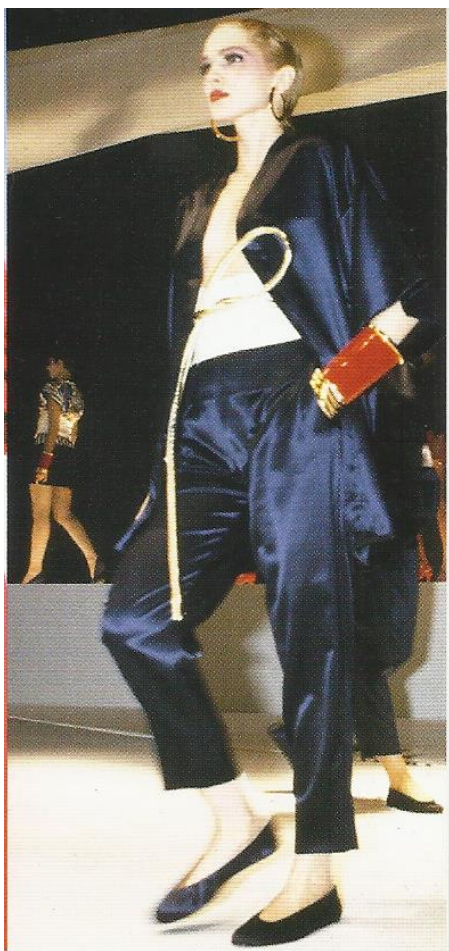


FIG. 156. Gianfranco Ferré, tailleur pantalone della collezione P/E 1986 con cintura-obi e bracciale-polsiera ispirato alle polsiere dei samurai³⁷⁶.

Krizia

Anche Mariuccia Mandelli, in arte Krizia, non ha lesinato parole di elogio per il Giappone e la sua cultura. Ad esempio, in un'intervista del 2001 ha dichiarato, a proposito del Giappone: “Non c’è un altro paese che mi assomigli di più, per gusto e rigore”. Ancora, nel 2003, ha aggiunto:

“Sì, è vero, mi sono spesso ispirata al Giappone, forse in un’altra vita sono stata giapponese. La prima volta che sono stata nell’impero del Sol Levante è stata nel ’72. Da allora ci vado spesso; non solo perché per noi è un mercato importante, il secondo dopo gli Stati Uniti, ma anche perché sono incantata dal modo di vivere dei giapponesi, dai loro alberghi tradizionali, i ryokan, dal cibo e dalla scrittura, dai segni e dagli edifici. Ho imparato ad apprezzare le lacche preziose e ora ne ho una collezione che mi è molto cara. Mi piace il loro silenzio; quando arrivo laggiù non vorrei più andar via. Mi piace il loro senso estetico, la loro architettura, la loro spoglia eleganza. In Giappone in albergo e poi in casa indosso sempre lo yukata, una specie di kimono di cotone che mi fa sentire molto a mio agio e che si lava tutti i giorni. La pulizia dei giapponesi mi è congeniale. Togliersi la scarpe entrando in casa mi sembra una buona cosa. E poi sono così cortesi e riservati, non ti travolgono mai con le loro attenzioni. Sono gentilissimi anche quando

³⁷⁶ La fotografia è stata pubblicata in M. L. Frisa, a cura di, *Gianfranco Ferré. Lezioni di moda*, op. cit., n. 23, p. 83.

stanno zitti. Per noi occidentali questa gentilezza incondizionata può essere perfino imbarazzante³⁷⁷”.

In effetti Krizia ha reso omaggio al Giappone antico fino a tempi recentissimi, come nella collezione P/E 2012. Tuttavia negli anni Ottanta non sono riscontrabili nelle sue creazioni molti influssi dei costumi tradizionali nipponici. Un riferimento al Giappone è rappresentato dai “bloomers a lampioncino giapponese” che presentò nella collezione P/E 1982 (**FIG. 157**).

Nella sua linea per l’arredamento, nel 1986 presentò piastrelle decorate con canne di bambù, che sono un motivo tipico dell’iconografia giapponese diffuso anche nei tessuti, come abbiamo già avuto modo di ricordare quando abbiamo presentato la produzione di Ken Scott all’inizio degli anni Settanta (**FIG. 158**).

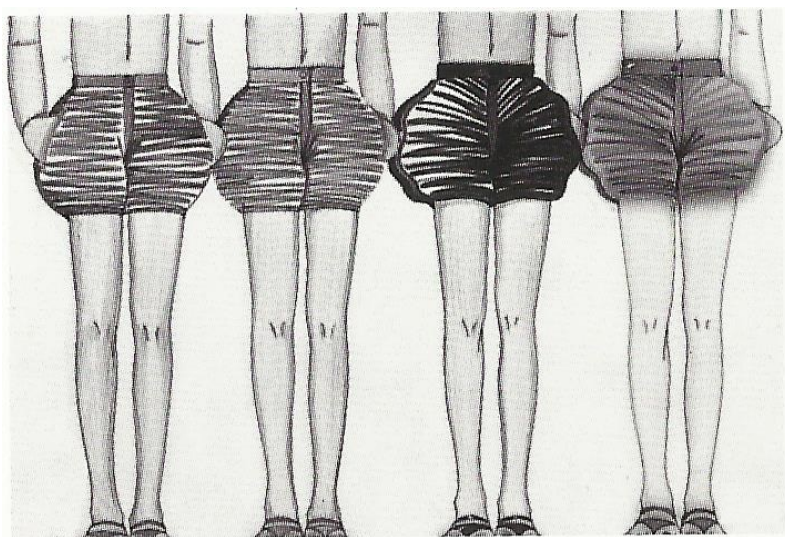


FIG. 157. Krizia, bloomers a lampioncino giapponese della collezione P/E 1982³⁷⁸



FIG. 158. Krizia, piastrelle decorate con motivi di canne di bambù, 1986³⁷⁹.

³⁷⁷ *Le armi delle arti. Parlano i protagonisti dell'anno italiano in Giappone*, a cura di M. Marin, 2003, pp. 111-112.

³⁷⁸ I.Tutino Vercelloni, *Krizia. Una storia*, 1995, n. 4, p. 37

All'inizio degli anni Ottanta, Krizia volse maggiormente la sua attenzione alla Cina, che tanta importanza avrebbe svolto nella storia del suo marchio, dal momento che nel 2014 la *Maison* Krizia è stata acquistata dall'azienda cinese Shenzhen Marisfrolg Fashion.

Krizia, nella fatidica collezione A/I 1981-82, propose cappotti ispirati alle armature dei soldati dell'“esercito di terracotta” – che è un insieme di statue in terracotta del III sec. a.C. raffiguranti dei guerrieri e rinvenute in Cina nel 1974 –, ai costumi dell'opera di Pechino e alla danza dei ventagli del circo di Pechino.

Come possiamo vedere nella fotografia qui sotto a sinistra (**FIG. 159**), il cappotto di Krizia bordato di pelliccia imita la forma delle armature indossate dalle statue, perché è anch'esso aderente in corrispondenza del busto e ampio invece sulle gambe. Inoltre, come le armature delle statue, è dotato di doppie maniche (con manica corta ricadente sopra quella lunga sottostante) e di collo montante³⁸⁰.

Un'altra fonte di ispirazione per Krizia nella stagione A/I 1981-82 è stato il teatro dell'opera di Pechino. “Mi era capitato tra le mani un libro sull'opera di Pechino con splendide raffigurazioni a colori e ne sono rimasta affascinata”, ha dichiarato all'epoca la stilista³⁸¹. In effetti, come possiamo vedere dalle immagini sottostanti, i collari in pelle dorata e traforata, che furono un *leit-motiv* per gli abiti da sera di quella collezione, sono desunti proprio dai collari dei costumi del teatro dell'opera di Pechino (**FIG. 160**).



FIG. 159. A sinistra, Krizia, cappotto della collezione A/I 1981-82, ispirato alle corazze indossate dai guerrieri cinesi dell' “esercito di terracotta”³⁸². A destra, alcuni esemplari dell'esercito di terracotta, risalente al III sec. a.C.³⁸³

³⁷⁹ Questa pubblicità è stata pubblicata in “Donna”, anno 5, n. 68, Ottobre 1986, p. 126.

³⁸⁰ “Ricordate i seimila cinesi di terracotta, un'intera armata ritrovata intatta duemila anni dopo che era stata sepolta? Da loro arriva l'idea del collo ben montante e corposo: il “collo di terracotta”. Cfr. *Krizia*, a cura di I. Tutino Vercelloni, 1995, p. 279.

³⁸¹ F. Tumati, *L'ispirazione la cerco nella storia*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 76-77: 77.

³⁸² La fotografia è stata pubblicata in *Krizia*, op. cit., 1995, p. 75. Un cappotto simile di Krizia è stato pubblicato in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 62.

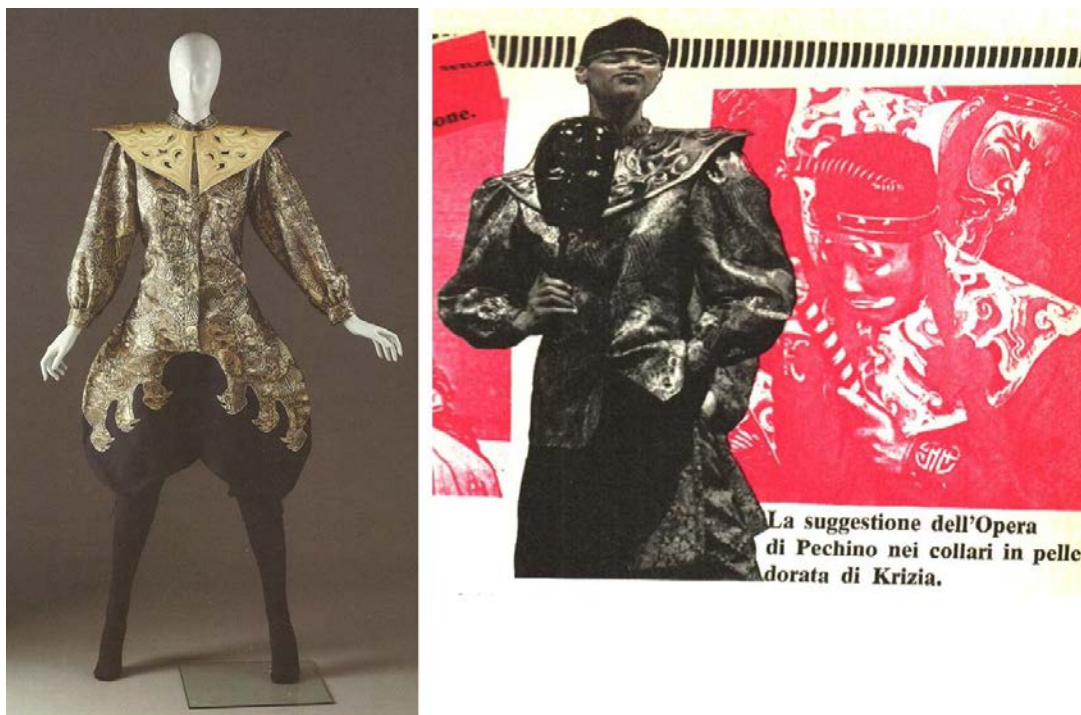


FIG. 160. A sinistra, Krizia, collezione A/I 1981-82. Completo da sera composto da giacca-camicia di lamé nero e oro decorata con teste di animali selvaggi; pantaloni di faille nero e collaretta “a pagoda” in pelle dorata e traforata³⁸⁴. Nella foto a destra, sullo sfondo a destra, un attore del teatro dell’opera di Pechino con il caratteristico costume³⁸⁵.

Infine, sempre nella stagione A/I 1981-82, Krizia si è ispirata alla danza dei ventagli del circo di Pechino negli abiti e nelle tute da sera di taffetas di seta nero, dove il taglio rotondo delle spalle e la fitta plissettatura imitano la forma di grandi ventagli³⁸⁶ (FIG. 161).

³⁸³ La fotografia è reperibile all’indirizzo internet http://tmyun.com/jpeg/yun_5579.jpg, ultima consultazione 7 luglio 2015.

³⁸⁴ La fotografia è stata pubblicata, con la relativa scheda di catalogo, in *La moda italiana. Dall’antimoda allo stilismo*, op. cit., p. 144. Lo stesso completo è stato pubblicato in S. Grandi, A. Vaccari, S. Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, op. cit., fig. n. 104. Una foto con un dettaglio dei pantaloni è stata pubblicata in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 188. Un dettaglio della giacca in broccato con “collare di cuoio intarsiato e dorato”, è stata pubblicata in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 185.

³⁸⁵ Cfr. F. Tumiatì, *L’ispirazione la cerco nella storia*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 76-77: 77.

³⁸⁶ Cfr. E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 469, didascalia della fig. 291.



FIG. 161. Krizia, collezione A/I 1981-82, abito e tute da sera a ventaglio in taffetas di seta nera plissettata bordata di raso di seta color ruggine (a sinistra) e color viola (a destra)³⁸⁷.

Va precisato che Krizia non fu l'unica stilista a citare la Cina nella stagione A/I 1981-82. Come già era avvenuto all'inizio degli anni Settanta, quando influenze cinesi e giapponesi hanno convissuto e si sono mescolate nella moda italiana, anche all'inizio degli anni Ottanta non sono mancate *Maisons* - non solo italiane, ma anche francesi³⁸⁸ - che si sono ispirate alla moda del Celeste impero³⁸⁹. Ad esempio Sportmax propose il "paltò happi-cinese" ispirato alla giacca da lavoro in uso all'epoca di Mao. Una fotografia di questa giacca di Sportmax venne pubblicata nel 1981 in un articolo del mensile "Donna", intitolato *Cineserie*, nel quale però erano presentati anche modelli di ispirazione giapponese (FIG.162), a riprova della confusione con cui erano ancora percepiti in Italia i costumi dei due Paesi.

³⁸⁷ La fotografia della tuta a sinistra è stata pubblicata, con la relativa scheda di catalogo, in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, op. cit., p. 145. La fotografia a destra è stata pubblicata in *Italian Glamour. L'essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo. La collezione Enrico Quinto e Paolo Tinarelli*, op. cit., p. 244.

³⁸⁸ Sulla moda francese ispirata alla Cina cfr. *La Cina a Parigi*, in "Donna", anno 2, n. 12, Aprile 1981, pp. 178-183.

³⁸⁹ Cfr. a tal proposito l'articolo *Cineserie*, pubblicato in "Donna", anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 214-221. Nel sottotitolo a p. 214 si legge: "Moda orientale, dunque, ma non necessariamente scenografica e lussuosa. Molti stilisti e industrie hanno proposto, sempre in tema Cina-Giappone, idee più semplici e portabili dove l'Oriente è solo un tocco raffinato e uno spunto per la fantasia".

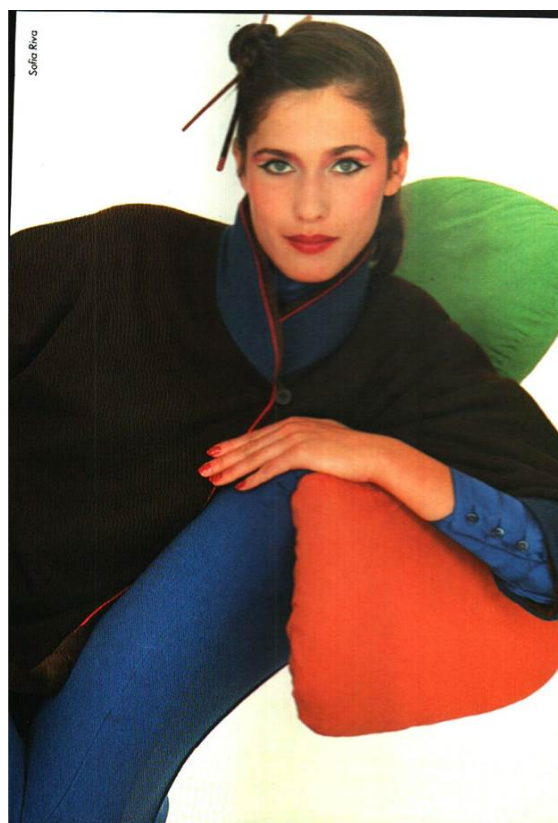
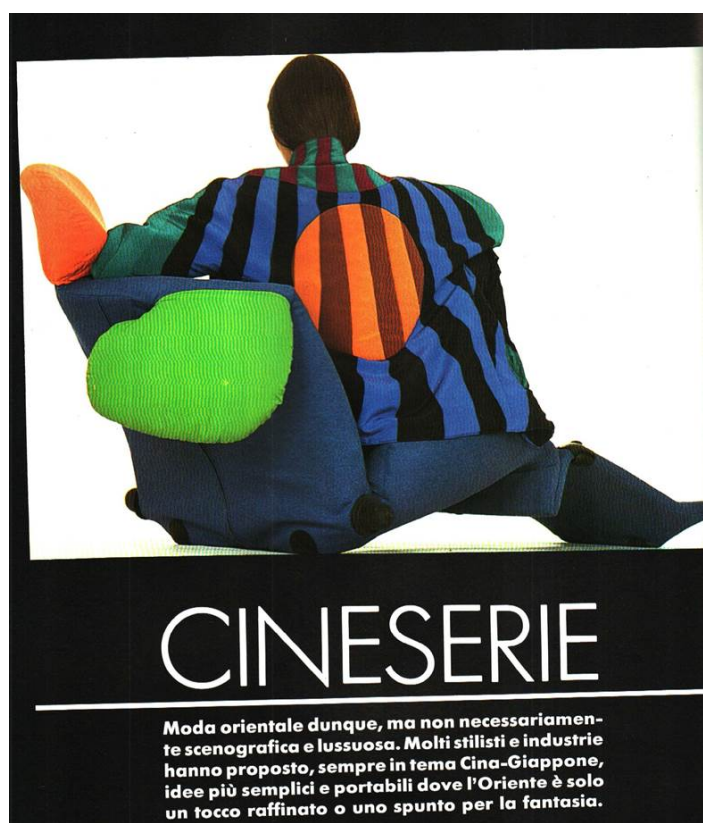


FIG. 162. Immagini tratte dall'articolo *Cineserie* pubblicato su “Donna” nel Settembre 1981. A sinistra, riferimenti al Giappone nella giacca di Le Lux con taglio a kimono e cerchio arancione sulla schiena, che richiama il cerchio rosso della bandiera giapponese³⁹⁰. La modella è significativamente seduta sulla poltrona “Wink”, progettata nel 1980 dal designer giapponese Toshiyuki Kita per l'azienda italiana Cassina. A destra, “paltò happi-cinese” di Sportmax, ovvero la “versione invernale dello *happi*, la giacca da lavoro cinese”,³⁹¹.

Per concludere la carrellata sugli stilisti che nella stagione A/I 1981-82 si ispirarono ai costumi antichi nipponici, ricordiamo le “giacche da judoka” di Laura Biagiotti e le giacche da samurai in pelle di Mario Valentino.

Laura Biagiotti

La stilista romana propose giacche in seta bianca imbottita dal collo piatto sovrapposto, ad imitazione delle giacche da judo (**FIG. 163**).

³⁹⁰ *Cineserie*, “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 214-221:214.

³⁹¹ Ivi, p. 215.



FIG. 164. A sinistra, Mario Valentino, giacca in pelle “da guerriero samurai” della collezione A/I 1981-82³⁹⁴. Le alette che decorano le spalle richiamano quelle, dorate, della giacca indossata da Kagemusha, come si vede nella foto a destra³⁹⁵.



FIG. 165. A sinistra, Mario Valentino, giacca in pelle rossa della collezione A/I 1981-82³⁹⁶. Le cuciture e le spalle arrotondate della giacca sembrano imitare le armature indossate dai guerrieri nel film *Kagemusha*, di cui è riprodotto un fotogramma a destra³⁹⁷.

³⁹⁴ La fotografia è tratta da “Donna”, anno 2, n. 15, Luglio-Agosto 1981. Ringrazio la prof.ssa Ornella Ciriello per avermi fornito quest’immagine.

³⁹⁵ Il fotogramma del film è reperibile all’indirizzo internet

<https://zillowzollo.files.wordpress.com/2010/02/kagemusha1.jpg>, ultima consultazione 7 luglio 2015.



FIG. 166. A sinistra, Mario Valentino, giacca in pelle rossa della collezione A/I 1981-82³⁹⁸. Anche in tal caso, le numerose cuciture e le spalle arrotondate della giacca sembrano imitare le armature indossate dai guerrieri nel film *Kagemusha*.

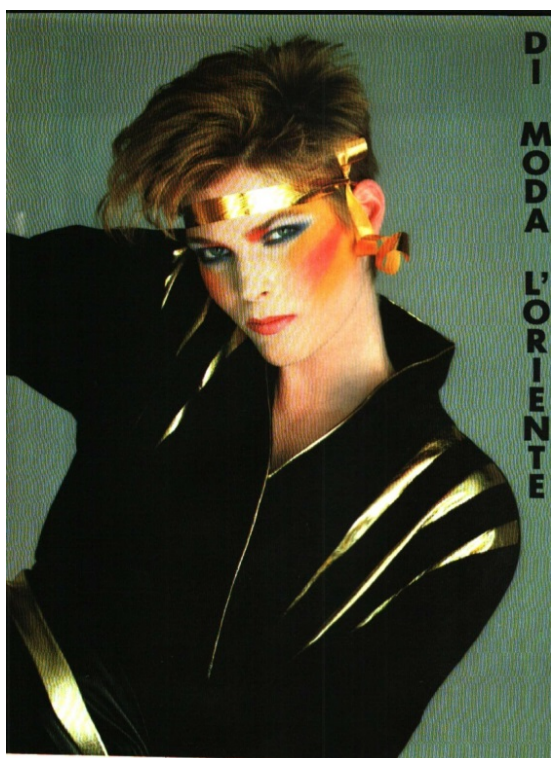


FIG. 167. Mario Valentino, giacca in camoscio nero con inserti dorati della collezione A/I 1981-82³⁹⁹. Secondo la rivista “Donna”, si tratterebbe di una “giacca del teatro del Nō”⁴⁰⁰.

³⁹⁶ La fotografia è tratta da “Donna”, anno 2, n. 15, Luglio-Agosto 1981. Ringrazio Ornella Ciriello per avermi fornito quest’immagine.

³⁹⁷ Questo fotogramma del film è reperibile all’indirizzo internet http://de.web.img2.acsta.net/r_640_600/b_1_d6d6d6/medias/nmedia/00/02/49/06/ph2.jpg, ultima consultazione 7 luglio 2015.

³⁹⁸ La fotografia è tratta dalla campagna pubblicitaria della collezione A/I 1981-82 di Mario Valentino.

³⁹⁹ La fotografia è tratta da “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 194.

Nella dilagante passione per il Giappone che caratterizzò la stagione A/I 1981-82 non mancarono spunti orientali anche negli accessori, come ad esempio negli stivali prodotti dall'azienda calzaturiera romagnola Baldinini, decorati con ideogrammi giapponesi⁴⁰¹ (**FIG. 168**).

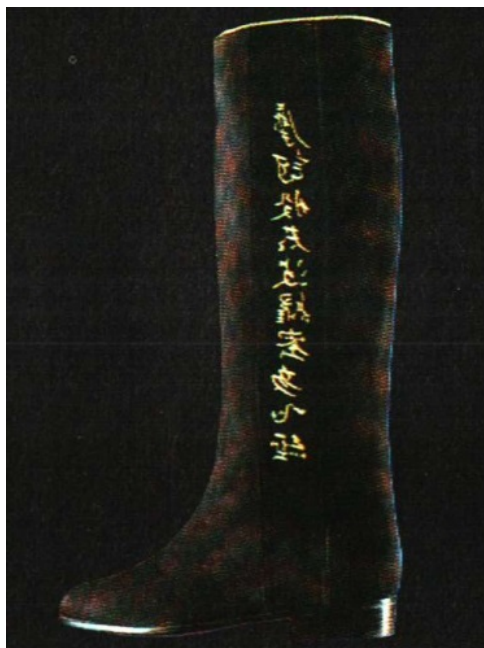


FIG. 168. Stivale di camoscio nero con caratteri giapponesi dorati, prodotti da Baldinini nella stagione A/I 1981 ⁴⁰²

Inoltre nelle riviste femminili furono pubblicati articoli che suggerivano come truccarsi “all’orientale”⁴⁰³ - analogamente a quanto era successo all’inizio degli anni Settanta – e persino come mantenersi in forma con il cibo⁴⁰⁴, con le arti marziali⁴⁰⁵ e con i massaggi giapponesi⁴⁰⁶.

Nella stagione A/I 1981-82 persino gli stilisti americani proposero abiti di ispirazione giapponese. Ad esempio, Nicola Pelly e Harry Parnass - che disegnavano abiti per il marchio canadese “Parachute” - proposero completi sportivi, sia da donna che da uomo, costituiti da pantaloni e giacche imbottite “ispirate ai samurai tenendo d’occhio l’high tech”⁴⁰⁷ (**FIG. 169**). Come dichiarò Harry Parnass in un’intervista rilasciata al mensile “Donna”, le loro creazioni in stile giapponese riscosero un grande successo in Giappone⁴⁰⁸.

Non si può dire altrettanto per le creazioni in stile nipponico degli stilisti italiani, che furono accolte con freddezza dalle giornaliste e dai buyers giapponesi in visita a Milano per assistere alle sfilate

⁴⁰⁰ “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 194.

⁴⁰¹ Cfr. *Cineserie anche negli accessori*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 222-223.

⁴⁰² La fotografia è stata pubblicata in *Cineserie anche negli accessori*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 222-223: n. 8, p. 223.

⁴⁰³ *Trucco. Linee all’orientale*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 230 e *Tendenze. Trucco da geisha anni Ottanta*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 230.

⁴⁰⁴ *Diete. Il Giappone sulla nostra tavola*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 232.

⁴⁰⁵ *Sport e linea. Hai visto mai che col kendo...*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 232-233

⁴⁰⁶ *Massaggi orientali a casa propria*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 235.

⁴⁰⁷ Anita Paltrinieri, *New York, scopriamo Parachute*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 236-239.

⁴⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 236-239: 239: “[...] io disegno giacche da samurai che vendo in Giappone. a parte l’America del Nord, il Giappone è il paese dove abbiamo il maggior successo. Ed è anche quello dove vado più spesso”.

della stagione A/I 1981-82. La giornalista Ykie Koni Nemats, della rivista di moda giapponese “High fashion”, dichiarò infatti che

“l’atmosfera giapponese ci lusinga, naturalmente. Ma troviamo un po’ ridicolo quell’insistere sui tagli kimono e sugli obi. Sono tutte cose che a casa nostra abbiamo da sempre negli armadi e che al massimo possiamo comperare per pochi soldi. Soprattutto trovo improponibili da noi quelle giacche di Armani con i risvolti piatti, in tutto e per tutto identiche a quelle che portano i nostri uomini quando si vestono per le cerimonie. Nessuna signora di Tokyo vorrà accettare di vestirsi come suo marito”⁴⁰⁹.



FIG. 169. A sinistra, di Nicola Pelly il completo da donna formato da pantaloni e giacca corta imbottita, strizzata in vita da una cintura-obi, collezione A/I 1981-82⁴¹⁰. A destra, di Harry Parnass il completo da uomo con giacca corta, anch’essa imbottita⁴¹¹.

Si conferma dunque quanto già osservato per gli anni Settanta, a proposito dei gusti diversi delle clienti giapponesi rispetto a quelle italiane.

Come infatti i modelli “Japan-look” di Mila Schön della collezione A/I 1970-71 ebbero successo (soprattutto di critica) in Italia e in America, ma non in Giappone, dove invece venivano apprezzati i suoi sobri tailleur dalla linea assolutamente occidentale, analogamente le creazioni ispirate al Giappone antico proposte dagli stilisti italiani all’inizio degli anni Ottanta e osannate dalla stampa

⁴⁰⁹ B. Moar, *La parola ai giapponesi. L’orient-antico piacerà agli orientali di oggi?*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, p. 78. Cfr. anche quanto dichiarato nello stesso articolo dalla buyer giapponese Tazuko Komiyana: “si vede chiaramente che gli stilisti hanno visto il film *Kagemusha* e letto il libro *Shogun*. Ma Armani è un maestro, e ha saputo filtrare le immagini, riuscendo a fare una sfilata che non facesse costume. Altri no. hanno proposto dei modelli che per noi sono al limite del surreale. Perché insistere sul Giappone medievale, su quei pantaloni che portavano i samurai centinaia di anni fa? Sarebbe come se il nostro Kenzo o Kansai Yamamoto venissero in Italia a proporre il velo della Gioconda e i pantaloni con gli squarci e i mantelli ricamati d’oro e di pelliccia di Lorenzo de’ Medici”.

⁴¹⁰ La fotografia è stata pubblicata in A. Paltrinieri, *New York, scopriamo Parachute*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 236-239: 236.

⁴¹¹ La fotografia è stata pubblicata ivi, p. 237.

italiana, non furono apprezzate in Giappone, dove invece le signore preferivano acquistare “la maglieria di Missoni, le giacche di Armani, i completi di Versace, i golfini di Krizia, gli abiti di Lancetti, i tailleurs di Gianfranco Ferré”⁴¹².

La stilista giapponese Hanae Mori, consapevole dei gusti delle sue connazionali, proponeva loro abiti di stile europeo, riservando alla clientela straniera le creazioni ispirate alla tradizione giapponese⁴¹³.

Diverso invece è il discorso per Kenzo e Miyake poiché, come già abbiamo avuto modo di riflettere nei paragrafi a loro dedicati, pur ispirandosi alla tradizione vestimentaria nipponica, essi la rielaborarono e la contaminarono con altre culture. Pertanto i loro abiti assunsero caratteri in qualche modo ‘internazionali’ e furono accolti favorevolmente sia dalla clientela europea, sia da quella giapponese, che non era disturbata da riferimenti troppo smaccati ai kimono.

In ogni caso, eccetto Armani e Ferré, che proposero qualche riferimento al Giappone anche nelle stagioni successive, per il resto dopo il 1982 gli stilisti italiani negli anni Ottanta non si accanirono più nel citare il Giappone. L’unica eccezione è rappresentata da Gianni Versace, anch’egli appassionato di Giappone⁴¹⁴ - che nel 1984, quando lavorava per il marchio Callaghan, realizzò un abito che copiava il motivo decorativo di un costume del teatro Nō della seconda metà del XVI secolo (**FIG. 170**).



FIG. 170. Figurino di Versace per Callaghan, 1984. L’abito al centro imita nei motivi decorativi -costituiti da un salice piangente su uno sfondo reticolato- un kimono del XVI secolo⁴¹⁵.

⁴¹² R. Marioni, M. Schiano, S. Simoncelli Scialoja, *Il Giappone è tra noi*, in “Donna”, anno II, n. 12, Aprile 1981, pp. 33-39: 34.

⁴¹³ Cfr. una dichiarazione della Mori in L. Caputo, *L’imperatrice della moda*, in “Epoca”, 22 marzo 1970, a. XXI, n. 1017, pp. 100-106: 105: “ [...] per quanto io non abbia mai disegnato un kimono, i motivi dei miei abiti, soprattutto quelli per la clientela straniera, sono tutti ispirati alla tradizione giapponese, anche quando sono trasferiti su tessuti modernissimi”..

⁴¹⁴ “Il giapponismo è uno dei temi di Versace: forme trattenute da fusciasche in vita , con piccoli pugnali a spilla, pochette rettangolari, gilet bicolori di foggia orientale sono indossati sopra tuniche dai colori scuri”. Cfr. B. Giordani Aragno *Callaghan 1966. La nascita del prêt-à-porter italiano*, 1997, p. 25.

⁴¹⁵ La fotografia è tratta dal volume di B. Giordani Aragno *Callaghan 1966. La nascita del prêt-à-porter italiano*, 1997, pp. 128-129. Una riproduzione del kimono giapponese è reperibile nel volume di S. Noma, *Japanese Costume and Textile Arts*, 1974, n. 98.

4.b Gli stilisti italiani influenzati dai *fashion designer* della “japanese avant-garde fashion” Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo

Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo

Nel 1981 si compì una nuova fase della “japanese revolution” nella moda europea. Sfilarono infatti per la prima volta a Parigi le collezioni dei due *fashion designers* giapponesi Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo (quest’ultima con il marchio di sua proprietà Comme des Garçons), che suscitavano grande clamore⁴¹⁶.

Gli abiti proposti da questi due stilisti, che nei primi anni presentarono insieme le loro collezioni, avevano caratteristiche di assoluta rottura rispetto ai canoni della moda occidentale. Il loro stile “unconventional” era caratterizzato infatti da abiti monocromatici, asimmetrici e larghi⁴¹⁷. Come dichiarò lo stesso Yamamoto, essi operarono una “sartorial revolution in Paris”⁴¹⁸, nel senso che ridefinirono le convenzioni sartoriali occidentali⁴¹⁹. Mentre infatti gli abiti femminili europei e americani, spesso stretti e aderenti, erano fatti per sottolineare la forma del corpo della donna, le creazioni di Yamamoto e Kawakubo erano larghe, oversized⁴²⁰, spesso unisex⁴²¹, dalla forma semplice e senza orpelli (**FIGG. 171-172**).

Un altro aspetto comune alla poetica di questi due stilisti è l’“elogio dell’imperfezione”, nel senso che entrambi rovesciarono il comune concetto di bellezza, dichiarando che “la perfezione è brutta”⁴²² e che amavano gli abiti non finiti, con qualche “failure, disorder, distortion”⁴²³. Tale aspetto del loro stile è ben evidente nelle rispettive collezioni della Primavera/Estate 1983, dove presentarono abiti stracciati e pieni di buchi, tanto che il loro venne definito “look stracciato” o “look mendicante”⁴²⁴ (**FIG. 173**).

⁴¹⁶ Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, 2004, p. 95 e 127-128.

⁴¹⁷ Ivi, p. 125.

⁴¹⁸ Ibidem

⁴¹⁹ Ivi, p. 131

⁴²⁰ Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, 2004 p. 131. Cfr. quanto affermato da Yohji Yamamoto nel 1982 e ivi riportato, p. 137: “I like large clothes, the look of a woman in a big man’s shirt. I find it very attractive” e ancora, a p. 138, sempre Yamamoto nel 1983: “I think to fit clothes tight on a woman’s body is for the amusement of man.. it doesn’t look noble. Also it is not polite to other people to show off too much”.

⁴²¹ Cfr. Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, op. cit., p. 132. Cfr. anche quanto affermato da Yohji Yamamoto nel 1983 e ivi riportato, p. 133: “men’s clothing is more pure in design. It’s more simple and has no decoration. Women want that. When I started design, I wanted to make men’s clothes for women. But there were no buyers for it. Now there are. I always wonder who decided that there should be a difference in the clothes of men and women”.

⁴²² Cfr. quanto affermato da Yohji Yamamoto e riportato in *Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion*, catalogo della mostra (Barbican Art Gallery, Londra, 15 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), a cura di A. Fukai, B. Vinken, S. Frankel, H. Kurino, 2010, p. 181: “I think perfection is ugly. Somewhere in the things human make, I want to see scars, failure, disorder, distortion”. Sulla predilezione di R. Kawakubo per il non-finito, cfr. Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, 2004, p. 133.

⁴²³ *Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion*, op. cit., p. 181.

⁴²⁴ Cfr. A. Fukai, a cura di, *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., p. 635.



FIG. 171. Due creazioni di Yohji Yamamoto. A sinistra, completo della stagione A/I 1984-85 con largo cappotto informale indossato su una giacca drappeggiata⁴²⁵. A destra, completo dell'A/I 1986-87 con giacca e pantaloni in gabardine di lana grigio. Si noti il tagli asimmetrico della giacca, dove è stata inserita una toppa di pelle⁴²⁶.



FIG. 172. Due creazioni di Rei Kawakubo. A sinistra, abito nero informale della collezione A/I 1983-94⁴²⁷. A destra, abito intero in cotone bianco con tagli e arricciature. Tale modello contrasta “con l’obiettivo, tipicamente occidentale, di contornare il corpo”. Inoltre il “taglio unico conferisce al pezzo una sagoma irregolare che cambia in base ai movimenti del corpo”,⁴²⁸.

⁴²⁵ Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, 2004, p. 132.

⁴²⁶ Il completo è stato pubblicato in A. Fukai, a cura di, *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., p. 641.

⁴²⁷ Una fotografia dell’abito, che è di proprietà del Kyoto Costume Institute, è reperibile all’indirizzo <http://it.phaidon.com/agenda/design/picture-galleries/2010/august/20/the-unique-aesthetic-of-the-japanese-way-of-dress/?idx=7&idx=7>, ultima consultazione 9 luglio 2015.

⁴²⁸ Cfr. A. Fukai, a cura di, *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., p. 638, con fotografia dell’abito.



FIG. 173. A sinistra, blusa e abito di Rei Kawakubo – Comme des Garçons della collezione P/E 1983. La blusa è in jersey di cotone écreu con nastro di cotone applicato, mentre l'abito è “a patchwork bianco di satin di tela e rayon”⁴²⁹. A destra, giacca, abito e pantaloni in cotone bianco traforato di Yohji Yamamoto della stessa stagione⁴³⁰.

Se da un lato questa attitudine rimanda ai concetti giapponesi di bellezza *wabi* (semplicità) e *sabi* (patina del tempo) cui si è già fatto cenno⁴³¹, dall'altro va detto che in Italia, qualche mese prima che Yamamoto e Kawakubo debuttassero a Parigi, la stilista Cinzia Ruggeri aveva presentato abiti e accessori all'insegna dell'asimmetria, con buchi e orli dal profilo irregolare (**FIG. 174**).

⁴²⁹ Il completo è stato pubblicato ivi, p. 634.

⁴³⁰ Il completo è stato pubblicato ivi, p.635.

⁴³¹ Cfr. cap. V, paragrafo 1. Cfr. A. Fukai, *Moda*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., p. 37



FIG. 174. Cinzia Ruggeri, P/E 1981. Pantaloni, maglie borse e persino stivali con buchi. Il profilo degli indumenti e degli stivali è irregolare⁴³².

Con ciò non si vuole arrivare ad affermare che i due giapponesi abbiano copiato la Ruggeri, anche se è probabile che fossero a conoscenza delle sue sperimentazioni, dal momento che le sue creazioni avevano all'epoca più successo all'estero (Francia, Inghilterra e America) che in Italia⁴³³. In ogni caso l'attività di Cinzia Ruggeri conferma la presenza, anche in Italia, di stilisti che si ponevano con un atteggiamento assolutamente di rottura – se non addirittura dissacratorio come nel caso della Ruggeri - rispetto alla tradizione vestimentaria occidentale.

Infine sia Yohji Yamamoto, sia Rei Kawakubo hanno attribuito grande importanza alla scelta dei tessuti e considerato la qualità dei materiali – in cui spesso erano mescolate fibre naturali e artificiali - un elemento cruciale della loro ricerca⁴³⁴.

Seppure, come abbiamo visto, lo stile di Yohji Yamamoto e di Rei Kawakubo abbia molti tratti in comune (soprattutto nelle prime collezioni), in realtà ciascuno di loro si è distinto per alcune caratteristiche peculiari. Mentre infatti in Yohji Yamamoto si è accentuata sempre più la spiccata

⁴³² Cfr. "Donna" Febbraio 1981, anno 2, n. 10, pp. 116 e 117.

⁴³³ Dichiarazione orale di Cinzia Ruggeri alla scrivente il 25 Giugno 2015.

⁴³⁴ Cfr. Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, op. cit., p. 134. Cfr. quanto affermato da Yohji Yamamoto nel 1982 e riportato ivi, p. 136: "Actually, I'm interested in keeping the shapes simple, and for me eighty percent of the collection is making new fabric".

predilezione per il nero⁴³⁵, nel caso della Kawakubo è stata l'exasperata presenza di strappi, buchi e tessuti stropicciati a contraddistinguere il suo stile⁴³⁶ (FIG. 175) .



FIG. 175. A sinistra, il “total black” di Yamamoto nella collezione A/I 1983-84⁴³⁷. A destra, buchi nel maglione in lana informe, asimmetrico e oversize di Comme des Garçons della stagione A/I 1982-83⁴³⁸

In ogni caso, essi hanno rotto le convenzioni della moda occidentale e proposto un nuovo ideale estetico. Il loro percorso creativo può essere considerato la prosecuzione ideale della ‘rivoluzione’ avviata da Kenzo e Miyake nella moda europea. Come infatti Kenzo e Miyake avevano attinto alla tradizione culturale nipponica per offrirne poi la propria personale interpretazione e rielaborazione - grazie anche alla contaminazione con altre culture etniche -, analogamente Yamamoto e Kawakubo si confrontarono con le proprie radici culturali, anche perché i giornalisti europei di moda continuamente ricordavano al pubblico le origini giapponesi di Yamamoto e Kawakubo e cercavano di stabilire relazioni tra le loro creazioni e l'abbigliamento tradizionale giapponese⁴³⁹. In effetti si possono trovare echi della forma kimono nelle loro creazioni, o riferimenti ai tessuti tradizionali giapponesi (FIG. 176).

⁴³⁵ Cfr. *Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion*, op. cit., p. 181: “Despite any apparent similarity between their early collections, the two designers approach their work from entirely different viewpoints. For Yamamoto, a continuing love affair with black is intended to focus the viewer’s attention on cut and proportion with no distraction”.

⁴³⁶ Cfr. *ivi*, p. 161 e Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, op. cit., p. 138.

⁴³⁷ La foto è stata pubblicata in V. Steele, P. Mears, *Japan Fashion Now*, 2010, p. 21.

⁴³⁸ La foto è stata pubblicata *ivi*, senza indicazione di pagina (p. 0). La medesima foto è stata pubblicata in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., p. 148.

⁴³⁹ *Ivi*, pp. 96-97.



FIG. 176. A sinistra, maglia in lana di Comme des Garçons, A/I 1983-84. “Questa maglia sembra complessa ma in realtà è semplicemente strutturata con un pannello diritto. [...] Quando la manica si apre, la sua forma richiama quella di un kimono giapponese”⁴⁴⁰. A destra, sempre di Comme des Garçons, abito blu della collezione A/I 1984-85. Il tessuto dell’abito si rifà alla cultura giapponese non solo per i motivi dei crisantemi, ma anche perché ricorda nei colori l’*aizome*, che era un tessuto tradizionale giapponese tinto nell’indaco e usato per confezionare abiti per la vita quotidiana⁴⁴¹

Tuttavia la loro moda era in un certo senso più intellettuale – se non addirittura cerebrale – rispetto a quella di Kenzo e Miyake, tanto che nelle loro creazioni i riferimenti alla cultura giapponese erano più raffinati e non sempre immediatamente individuabili. Del resto gli stessi due fashion designer rifiutarono in più occasioni l’etichetta di “stilisti giapponesi”⁴⁴², anche se – come ha ricordato la sociologa di moda Yuniya Kawamura, “non poterono sfuggire alle loro radici culturali”⁴⁴³.

La ricezione in Italia delle novità introdotte da Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo

Le riviste di moda italiane, che all’inizio degli anni Ottanta ancora elogiavano le creazioni di Kenzo, Miyake e Koji Yamamoto⁴⁴⁴, dal 1983 cominciarono a registrare le novità di Yohji Yamamoto e di Rei Kawakubo (**FIG. 177**). L’allora direttrice del mensile “Donna”, Gisella Borioli,

⁴⁴⁰ Cfr. A. Fukai, a cura di, *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., p.636. Il completo è stato pubblicato ivi, p. 636.

⁴⁴¹ Una foto dell’abito è stata pubblicata ivi, p.639.

⁴⁴² Cfr. quanto dichiarato da Kawakubo nel 1983: “I am not happy to be classified as another Japanese designer [...]”. Yamamoto ha dichiarato anche lui che “I am not a japanese creator, but just a creator”. Le loro dichiarazioni sono riportate in Y. Kawamura, *The Japanese revolution in Paris fashion*, 2004, p. 96.

⁴⁴³ *Ibidem*: “They cannot escape their cultural heritage”.

⁴⁴⁴ Cfr. N. Gasperini, *E noi vestiamo alla giapponese*, in “Donna”, anno 2, n. 12, Aprile 1981, pp. 36-37. Cfr. anche *Kansai, Kenzo, Issey: i giapponesi di Francia*, in “Donna”, Settembre 1981, pp. 206-213.

scrisse a tal proposito che *“proprio nel momento in cui pareva che la moda tornasse ad essere lussuosamente e borghesemente chic, i giapponesi fanno sfilare stracci privi di forme ma pieni di poesia [...]. Lo stile di giapponesi, informe e misterioso, che si nutre di materiali poveri e tecnologicamente avanzati [...] che valorizza più l'intelligenza che la bellezza, ha subito un enorme successo tra i buyers d'America e fra gli addetti ai lavori più aperti, mentre fa scrivere parole d'obbrobrio ai quotidiani italiani”*⁴⁴⁵.

Tuttavia, nonostante le collezioni di Yohji Yamamoto e di Rei Kawakubo abbiano sollevato in Italia qualche perplessità, *“ecco [...] comparire anche nelle boutiques di punta di Milano, di Firenze, di Torino, questi abiti sempre grigi, neri, écru, dalle forme apparentemente semplici e l'aggiunta sorprendente di tagli, strappi, buchi, nodi”*⁴⁴⁶.

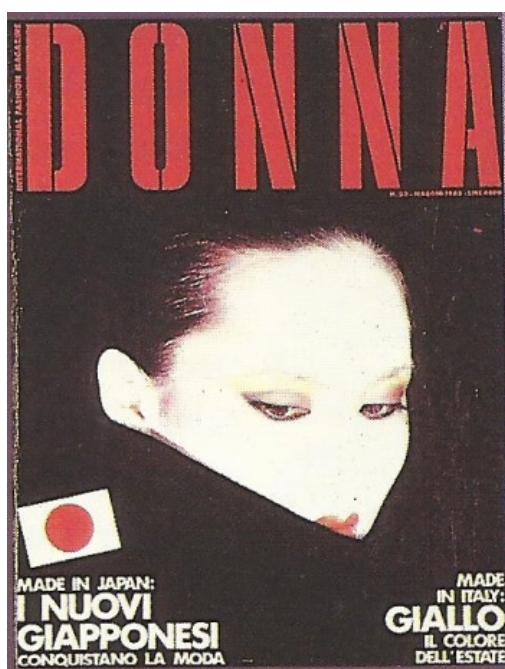


FIG. 177. Copertina del mensile “Donna”, Aprile 1983: *“Made in Japan. I nuovi giapponesi conquistano la moda”*⁴⁴⁷

Nella moda italiana, tra le ditte produttrici di linee *prêt-à-porter*, vi fu ben presto chi si ispirò allo stile “finto povero”⁴⁴⁸ dei nuovi giapponesi. Ad esempio l’azienda “Ravissant” di Milano propose per l’A/I 1984-85 un cappotto blu largo e stratificato, dal taglio decisamente asimmetrico, che richiamava i soprabiti larghi e scuri di Yohji Yamamoto (**FIG. 178**).

⁴⁴⁵ G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, numero speciale di “Donna”, 1990, p. 116, relativa al 1983.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 118, relativa al 1983.

⁴⁴⁷ La copertina è stata pubblicata in G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 77.

⁴⁴⁸ G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, numero speciale di “Donna”, 1990, p. 118, relativa al 1983.



RAVISSANT

RAVISSANT F.I.J. Ferrarini Textiles trading Srl MILANO - via Merlo, 3 - Tel. 794309/795524



FIG. 178. Largo cappotto blu dal taglio asimmetrico di “Ravissant”, collezione A/I 1984⁴⁴⁹.

Anche nelle creazioni in maglia di Carla Radaelli dell’ A/I 1984-85 “con i tagli bruschi, i nodi, le curve, le dimensioni inusitate”⁴⁵⁰, sono riscontrabili influssi delle ricerche concettuali sull’abito condotte dai *fashion designers* giapponesi d’avanguardia. Ad esempio, il completo in maglia della Radaelli formato da un gilet decorato con ideogrammi (esplicito riferimento al Giappone) che pare dotato di maniche staccabili – in realtà si tratta di una maglia divisa in due parti “ampie come ali, unite da due tasselli in velcro” -, richiama una casacca di Yohji Yamamoto del 1983, anch’essa con maniche staccabili (**FIG. 179**).

Anche la maglia decorata con nodi in corrispondenza del busto, sempre della collezione A/I 1984-85 di Carla Radaelli, richiama un completo in maglia con nodi di Comme des Garçons dell’A/I 1983-84 (**FIG. 180**).

⁴⁴⁹ La pubblicità è stata pubblicata in “Donna”, anno 4 n. 47, Ottobre 1984, p. 120.

⁴⁵⁰ Cfr. *La magia della forma*, in “Donna”, anno 4 n. 48, Novembre 1984, p. 318.



FIG. 179 Il gilet a ideogrammi con maniche staccabili di Carla Radaelli dell'A/I 1984-85 richiama una casacca di Yohji Yamamoto del 1983 (a destra), anch'essa con maniche staccabili⁴⁵¹.



FIG. 180. La maglia con nodi di Carla Radaelli dell'A/I 1984-85 richiama un completo in maglia formato da maglione e gonna, entrambi con nodi, di Comme des Garçons dell'A/I 1983-84⁴⁵².

⁴⁵¹ La fotografia a sinistra del completo in maglia della Radaelli è tratta da *La magia della forma*, in "Donna", anno 4 n. 48, Novembre 1984, p. 318. La fotografia della casacca di Yamamoto è stata pubblicata in G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 80.

Infine, un'altra azienda italiana di *prêt-à-porter* le cui creazioni - caratterizzate da “volumi a volte esagerati, [e da un'] austerità quasi ascetica”, oltre che da un “gusto per le cose essenziali (tutta la serie di lino bianco con tuniche da guru, soprabiti pulitissimi, tailleur con blusa a punte di disarmante linearità)”⁴⁵³ – erano in sintonia con lo stile della *japanese avant-garde fashion*, è stata Timmi, come si può vedere nella larga tuta viola qui sotto riprodotta, della collezione P/E 1985 (FIG. 181). L'anno precedente sempre Timmi aveva fatto sfilare larghe camicie di seta bianca in cui erano stampate sagome di buchi dal profilo marrone, che richiamavano agli onnipresenti buchi degli abiti di Comme des Garçons⁴⁵⁴.

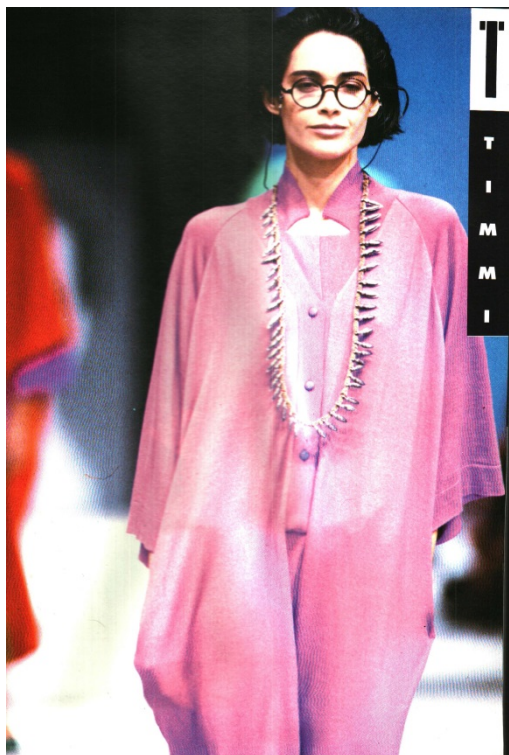


FIG. 181. Larga tuta viola della collezione di Timmi P/E 1985⁴⁵⁵

Ma l'anno di svolta in cui le novità rivoluzionarie della moda giapponese contemporanea furono recepite più diffusamente dalla moda italiana è stato il 1986, quando anche i grandi nomi come Ferré e Krizia - che già abbiamo visto sensibili ai costumi tradizionali nipponici all'inizio degli anni Ottanta-, inserirono elementi desunti dallo stile dei colleghi giapponesi.

Significativo è a tal proposito l'editoriale scritto nell'estate di quell'anno da Gisella Borioli:

“Con le ultime sfilate per l'inverno, tutto è cambiato. Non più silhouettes curviformi, scollature generose, linee sinuose, seduzione in primo piano [...], annullato il trionfo del corpo, la mitizzazione del gluteo [...]. E' semplicemente, improvvisamente, inspiegabilmente cambiata la moda [...]. Gli stessi stilisti che solo sei mesi fa erano neo-

⁴⁵² La fotografia a sinistra del completo in maglia della Radaelli è tratta da *La magia della forma*, in “Donna”, anno 4 n. 48, Novembre 1984, p. 319. La fotografia a destra, con il completo di Comme des Garçons, è stata pubblicata in V. Steele, P. Mears *Japan Fashion Now*, 2010, p. 184.

⁴⁵³ Cfr. La tuta è stata pubblicata in “Donna”, Anno 4, n. 50, Febbraio 1985, p. 320.

⁴⁵⁴ Il video della sfilata è reperibile all'indirizzo internet http://www.dailymotion.com/video/x25ov0s_timmi-spring-summer-1984-milan-pret-a-porter-woman-by-canale-moda_school, ultima consultazione 10 luglio 2015.

⁴⁵⁵ La tuta è stata pubblicata in “Donna”, Anno 4, n. 50, Febbraio 1985, p. 321.

adepti del culto del body body, ora ripropongono una donna spirituale e stilizzata, scurovestita, tutta da indovinare [...] . Il nero imperversa, totale e non sempre austero, anzi illuminato da colpi di colore o improvvise asimmetrie”⁴⁵⁶.

Proprio l’asimmetria, che abbiamo visto essere un motivo ricorrente nella produzione di Yamamoto e di Kawakubo, ma anche di Miyake (**FIG. 182**), divenne il leit-motiv delle collezioni italiane del 1986, tanto che “Donna” dedicò il servizio *Tutto geometrico ma niente di storto* nel numero di Settembre agli abiti asimmetrici degli stilisti italiani⁴⁵⁷.



FIG. 182. “Pepli leggerissimi” con taglio asimmetrico della collezione A/I 1986-87 di Miyake⁴⁵⁸

Gianfranco Ferré

In quel servizio era presente un abito di Ferré con una sola manica (**FIG. 183**). Lo stilista milanese - che per sua stessa ammissione rimase “sedotto da quel gusto per l’asimmetria che è la grande intuizione spaziale giapponese”⁴⁵⁹ - realizzò anche negli anni seguenti abiti dal taglio asimmetrico, come possiamo vedere nell’immagine qui sotto riprodotta (**FIG. 183**).

Oltre all’asimmetria, anche il “total black”, cui talvolta Ferré fece ricorso, potrebbe essere desunto dallo stile austero di Yamamoto e Kawakubo. Si consideri ad esempio la cappa nera dal rigoroso taglio, della collezione A/I 1988-89 (**FIG. 184**).

⁴⁵⁶ G. Borioli, *Tra femminilità e severità, nasce la nuova moda*, in “Donna”, anno 5, n. 66, Luglio-Agosto 1986, p. 129.

⁴⁵⁷ *Tutto geometrico ma niente di storto*, in “Donna”, anno 5, n. 67, Settembre 1986, pp. 442-451.

⁴⁵⁸ La fotografia è stata pubblicata in “Donna”, anno 5, n. 66, Luglio-Agosto 1986, p. 280.

⁴⁵⁹ Cfr. M. L. Frisa, a cura di, *Gianfranco Ferré. Lezioni di moda*, op. cit., p. 142.



FIG. 183. A sinistra, abito di Ferré dell'A/I 1986-87 in cadis nero con una sola manica lunga, chiuso sull'altro lato da una fila di asole dorate⁴⁶⁰. A destra, ancora di Ferré un altro abito asimmetrico della collezione A/I 1988-89⁴⁶¹.



FIG. 184. Completo total black di lana con cappa dal taglio austero della della collezione A/I 1988-89 di Ferré⁴⁶².

⁴⁶⁰ L'abito è stato pubblicato in *Tutto geometrico ma niente di storto*, in "Donna", anno 5, n. 67, Settembre 1986, pp. 442-451: 443.

⁴⁶¹ L'abito è stato pubblicato in "Harper's Bazaar", nn. 10-11, Ottobre-Novembre 1988, p. 17.

Fendi e Alberta Ferretti

Nel servizio *Tutto geometrico ma niente di storto* del 1986, oltre all'abito di Ferré furono pubblicati altri abiti asimmetrici, tra cui uno di Fendi e uno di Alberta Ferretti (**FIG. 185**).



FIG. 185. A sinistra, abito in velluto nero di Fendi “con un’unica manica arricciata e imbottita”; a destra, “abito da ballo in organza di seta” con una manica e “una stola trasversale in garza di seta” di Alberta Ferretti. Entrambi gli abiti sono della collezione A/I 1986-87⁴⁶³.

Krizia

Sempre in quell’articolo, vi è la fotografia di un abito in raso di seta azzurro di Krizia, con una sola manica lunga, definito “come un kimono tagliato a metà” per il collo piatto che scende fin quasi alla vita (**FIG. 186**).

Come non pensare poi alla collezione di Comme des Garçons del 1983 – fatta, come abbiamo visto, di abiti informi con buchi e fettucce applicate – di fronte ai golfoni quasi slabbrati realizzati da Krizia nel 1994 (**FIG. 187**)?

⁴⁶² Il completo è stato pubblicato in “Harper’s Bazaar”, nn. 10-11, Ottobre-Novembre 1988, p. 14.

⁴⁶³ Entrambi gli abiti sono stati pubblicati in *Tutto geometrico ma niente di storto*, in “Donna”, anno 5, n. 67, Settembre 1986, pp. 442-451: 447 e 445. L’abito di Fendi è stato pubblicato anche in *Italian Glamour. L’essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo. La collezione Enrico Quinto e Paolo Tinarelli*, op. cit., p. 255.



FIG. 186. Di Krizia l'abito in raso di seta azzurro, “come un kimono tagliato a metà” con una sola manica lunga. Collezione A/I 1986-87⁴⁶⁴.



FIG. 187. A sinistra, Krizia, P/E 1994, “maglione irsuto, di ritagli di lino”⁴⁶⁵. A destra, Krizia, P/E 1994, “maglia povera”⁴⁶⁶ nera con fettucce cascanti, annodate con piccoli nodi⁴⁶⁷. Entrambi richiamano gli abiti con buchi e fettucce applicate della collezione P/E 1983 di Comme des Garçons (al centro).

⁴⁶⁴ *Tutto geometrico ma niente di storto*, in “Donna”, anno 5, n. 67, Settembre 1986, pp. 442-451: 448.

⁴⁶⁵ *Krizia*, a cura di I. Tutino Vercelloni, 1995, p. 222.

⁴⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 293.

⁴⁶⁷ La maglia è stata pubblicata *ivi*, p. 221.

Va detto, ad onor del vero, che, seppure la moda italiana si sia ispirata in quegli anni alla contemporanea moda giapponese, è anche vero che ci furono stilisti giapponesi che imitarono certe “trovate” dei colleghi italiani, così come era successo negli anni Settanta quando Miyake aveva ‘copiato’ Nanni Strada. Ad esempio Kansai Yamamoto dal 1981 iniziò a produrre maglioni su cui erano stampati o applicati animali feroci come lupi⁴⁶⁸ o tigri, che richiamavano molto il ‘bestiario’ di felini stampati spesso da Krizia sulle sue maglie a partire dal 1968, tanto da divenire una sorta di logo della *Maison*⁴⁶⁹ (FIG. 188).



FIG. 188. A sinistra, maglia di Kansai Yamamoto con tigre stampata, P/E 1981⁴⁷⁰. A destra, maglia di Krizia con tigre stampata, collezione A/I 1981⁴⁷¹

Gianmarco Venturi

Per ritornare al 1986, si segnala anche che nella collezione A/I di quell'anno lo stilista Gianmarco Venturi propose un tailleur composto da una gonna a quadretti e una sobria giacca nera che, nella

⁴⁶⁸ Cfr. “Donna”, anno 2, n. 10, Febbraio 1981, p. 192.

⁴⁶⁹ Sul bestiario di Krizia e sulla sua predilezione per i felini cfr. *Krizia*, a cura di I. Tutino Vercelloni, 1995, pp. 81-91 e 230-235. Cfr. anche I. Tutino Vercelloni, *Krizia. Una storia*, 1995, pp. 24-25, con illustrazioni di maglioni di Krizia con giaguari. Cfr. anche “Donna”, anno 2, n. 10, Febbraio 1981, p. 107, a proposito di Krizia: “and then - to continue the animal theme (before parrots, jaguars), now elephants and doves, all gorgeous and fresh, modern and wearable”.

⁴⁷⁰ Fotografia pubblicata “Donna”, anno 2, n. 12, Aprile 1981, p. 166

⁴⁷¹ Pubblicità pubblicata in “Donna”, anno 2, n. 17, Ottobre 1981, p. 61

parte posteriore, era decorata con una sorta di fiocco dello stesso tessuto della gonna. Dal punto di vista volumetrico, questo completo richiama un soprabito di Yohji Yamamoto dell'A/I 1984-85 dal taglio asciutto e lineare, che rivelava sul dietro la 'sorpresa' di un fiocco di tulle rosso (**FIG. 189**).



FIG. 189. A sinistra, Gianmarco Venturi, A/I 1986-87: giacca decorata posteriormente con una sorta di fiocco dello stesso tessuto della gonna⁴⁷². Il voluminoso 'effetto sorpresa' pare desunto da un cappotto di Yohji Yamamoto dell'A/I 1984-85⁴⁷³.

Giorgio Armani

Un discorso a parte merita Giorgio Armani, il cui stile essenziale, minimalista e tendenzialmente unisex aveva punti in comune con la produzione di Yamamoto e Kawakubo, anche se lo stilista milanese evitò certe loro soluzioni spiazzanti, come buchi o strappi. Si pensi all'operazione rivoluzionaria compiuta da Armani sulla giacca, a cui tolse fodere e imbottiture e che realizzò con tessuti morbidi, "togliendole ogni sagomatura nel taglio ed eliminando un'operazione [...] fondamentale per tenerla in forma: la stiratura iniziale. [...]"⁴⁷⁴ (**FIG. 190**). Come non pensare alla simile destrutturazione 'per sottrazione' operata nella moda dai giapponesi? Ma nel caso di Armani non si può certo dire che la sua giacca destrutturata sia il frutto dell'influenza di Yamamoto e Kawakubo, dal momento che Armani cominciò a presentare le sue sperimentazioni sulla giacca sin dalla fine degli anni Settanta⁴⁷⁵.

⁴⁷² Il completo è stato pubblicato in "Donna", anno 5, n. 68, Ottobre 1986, p. 224.

⁴⁷³ Il cappotto è stato pubblicato in G. Lehnert, *Storia della moda del XX secolo*, 2000, p. 89.

⁴⁷⁴ E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, 2010, p. 466.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 467.

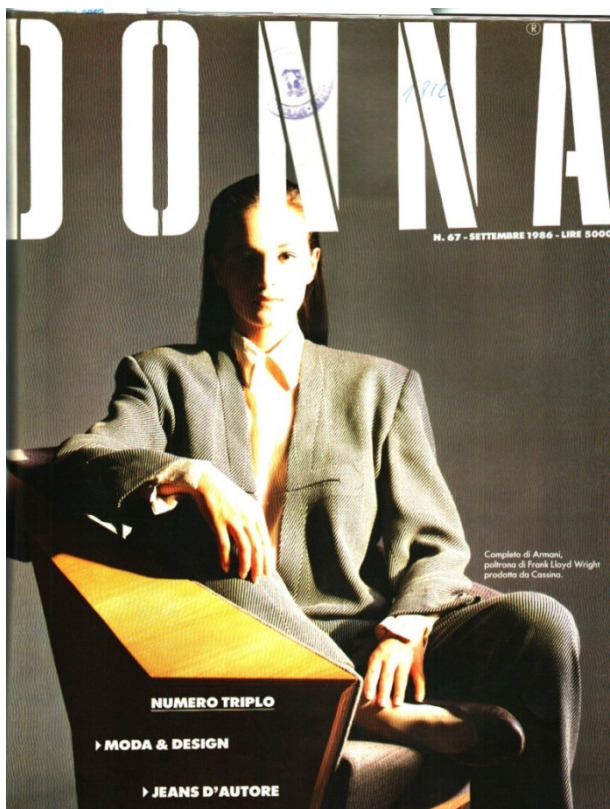


FIG. 190. Giacca di Giorgio Armani pubblicata sulla copertina del mensile “Donna” del Settembre 1986.

Nel fatidico 1986 avvennero nella moda italiana altri due eventi significativi per quanto riguarda la ricezione delle novità di Yamamoto e Comme des Garçons: l’apertura dell’azienda Costume National di Ennio Capasa e il successo di Romeo Gigli.

Ennio Capasa

Lo stilista pugliese Ennio Capasa (Lecce, 1960), dopo aver frequentato l’Accademia di Brera, nel 1983 partì alla volta del Giappone per lavorare nel team di Yohji Yamamoto che ammirava perché - come ha ricordato lo stesso Capasa nel libro autobiografico *Un mondo nuovo* sulla sua esperienza in Giappone -, “la sua moda stava conquistando il mondo e avevo letto da qualche parte una sua intervista: “*I am not designer, I am a cutter. Clothes don’t lie, they say the truth*”. Frasi visionarie e assurde. Perfette per me”⁴⁷⁶ (FIG. 191).

Capasa lavorò con Yamamoto per due anni e mezzo, durante i quali apprese il rigore, la disciplina e il rispetto della gerarchia che si respiravano nel suo atelier⁴⁷⁷. Fu un’esperienza decisiva sia dal punto di vista lavorativo che umano, come ricordato da Capasa: “*Lì appresi molto sull’approccio innovativo che era il punto di forza di questo fantastico creativo, oltre alla tradizione di una cultura come quella giapponese, l’estremizzazione di alcuni concetti tipici di quel popolo. Conobbi persone fantastiche, con una visione della sartorialità molto all’avanguardia e imparai alcune tecniche che ancora oggi fanno parte del mio background. Ricordo con affetto dei tessutai giapponesi, tre soci che avevano sperimentato dei lavaggi e trattamenti sui tessuti che nessuno fino ad allora aveva mai utilizzato. Questo, insieme alla mia creatività innata e al mio modo di concepire la moda e le sue*

⁴⁷⁶ E. Capasa, *Un mondo nuovo*, 2015, p. 41.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 16.

tendenze, ha creato nella mia personalità stilistica una contaminazione determinante per il mio stile”⁴⁷⁸. Dal punto di vista tecnico e della modalità di lavoro, da Yamamoto Capasa ha appreso anche “a fare ricerca sui materiali e a tagliare i modelli per fornire all’industria non uno schizzo ma un prototipo”⁴⁷⁹.



FIG. 191. Ennio Capasa, a sinistra, insieme a Yohji Yamamoto (a destra) nel 1984 all’aeroporto di Tokyo⁴⁸⁰

Di ritorno in Italia, nel 1986, Capasa fondò insieme al fratello Carlo il marchio Costume National, il cui stile minimalista ed essenziale è stato apprezzato negli ambienti intellettuali e definito “cool e chic” dal New York Times⁴⁸¹.

La lezione di Yamamoto lasciò traccia nella produzione di Capasa, come possiamo vedere nel completo gessato dell’A/I 1986-87, qui sotto riprodotto, formato da giacca, gonna e camicia. Infatti il blazer oversize e con spalle cascanti, ben diverse dalle spallone imbottite che imperversavano in quegli anni, è “imprevedibilmente accostato [...] a una camicia con grandi fiori stilizzati” (**FIG. 192**).

Tuttavia Capasa, seppur “plasmato dall’esperienza giapponese”, è stato influenzato anche dalla moda punk inglese (ha dichiarato: “La mia generazione discende dai punk”⁴⁸²). Il risultato è una moda “spoglia ma intrisa di humour”⁴⁸³, come possiamo vedere nella pagina di “Vogue” del Gennaio 1987 dove Capasa è ritratto accanto a modelle che indossano suoi abiti (**FIG. 193**). La modella a sinistra indossa un essenziale soprabito grigio chiuso da un solo bottone a vista, mentre l’indossatrice accanto a lei un tailleur in cui i calzoncini alla zuava conferiscono al completo un’aria scanzonata.

⁴⁷⁸ Paolo Gelmi, *Costume National: una questione di famiglia*, in “Ulisse”, Loglio 2014, pp. 32-37.

⁴⁷⁹ “Vogue”, gennaio 1987, p. 185, dove è riportata anche una sua affermazione: “Se si vuole evitare una produzione industriale sempre più stereotipata, non si deve rinunciare alla fase preliminare della ricerca tecnica artigianale”.

⁴⁸⁰ La fotografia è stata pubblicata in E. Capasa, *Un mondo nuovo*, op. cit., foto dopo p. 96.

⁴⁸¹ Cfr. G. Vergani, *Dizionario della moda 2004*, op. cit., *Costume National*, ad vocem, p. 285

⁴⁸² “Vogue”, Gennaio 1987, p. 185.

⁴⁸³ *Ibidem*.

Come si è accennato, il 1986 fu un anno decisivo anche per la carriera di Romeo Gigli (Castel Bolognese, Faenza, 1949). Aveva esordito come stilista nel 1983, ma “per anni le sue collezioni sono state criticatissime e incomprese: troppo povere, si diceva; troppo buie, troppo austere. Poi, improvvisamente, l’esplosione. Lui che non ha mai fatto pubblicità, che è schivo e per niente portato al divismo, che sfila nella propria decentratissima sede in un vecchio quartiere popolare di Milano, è repentinamente assurtto al rango di star e nome di punta del Made in Italy. Ad avere per primi il colpo di fulmine per la sua moda sono stati i giornalisti e i buyers stranieri, anche quelli difficili e sciovinisti come i francesi e gli inglesi”⁴⁸⁵.

La produzione di Gigli di distingueva nel panorama della moda italiana per gli abiti dal taglio semplicissimo⁴⁸⁶ (FIG. 194), che non costringevano il corpo⁴⁸⁷, e per la sua predilezione per “il folk, con le sue forme elementari, i tessuti e i colori bellissimi”⁴⁸⁸ (FIG. 195).

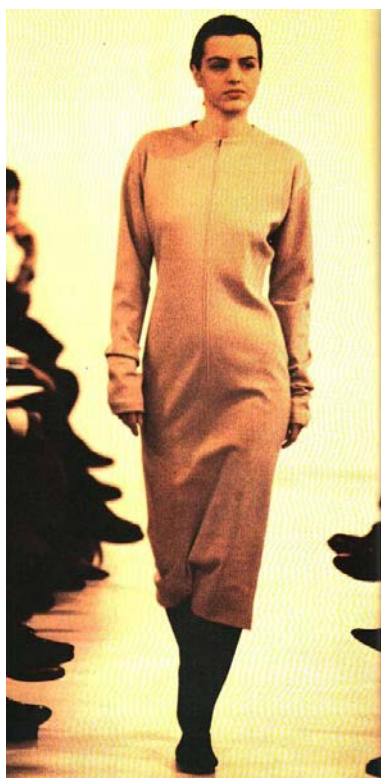


FIG. 194. A sinistra, Romeo Gigli, semplice abito in jersey “castigatissimo, chiuso da una zip, [...] in pura lana vergine” della collezione A/I 1986-87⁴⁸⁹. A destra, Romeo Gigli, abiti in jersey blu o bordeaux della collezione P/E 1987⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ N. Gasperini, *Romeo Gigli: il profeta della semplicità*, in “Donna”, anno 5 n. 66, Luglio-Agosto 1986, p. 93.

⁴⁸⁶ Cfr. quanto ha dichiarato Gigli nell’intervista a N. Gasperini, *Romeo Gigli: il profeta della semplicità*, in “Donna”, anno 5 n. 66, Luglio-Agosto 1986, p. 93: “La corrente della semplicità forse avrà un boom. Ma si tratta di una moda molto, molto difficile da realizzare: più l’abito è fatto di niente, più deve essere perfetto, perché i difetti saltano subito agli occhi. Per fare una moda semplice ci vuole un’enorme esperienza. Non è una scelta che consiglio a uno stilista troppo giovane”.

⁴⁸⁷ *Ibidem*: “io ho sempre tentato di liberare il corpo; si può raggiungere qualsiasi tipo di silhouette senza ricorrere a costruzioni rigide. Basta usare materiali diversi, più duttili”.

⁴⁸⁸ Cfr. *Intervista a Romeo Gigli* (1987), in G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 149

⁴⁸⁹ L’abito è stato pubblicato in “Donna”, settembre 1986, p. 114.

⁴⁹⁰ Gli abiti sono stati pubblicati in S. Grandi, A. Vaccari, S. Zannier, *La moda nel secondo dopoguerra*, 1992, fig. 117.



FIG. 195. Un esempio della predilezione di Gigli per il folk: soprabito con fantasia cachemire del 1989 ca.⁴⁹¹

Ma – come dichiarò lui stesso – “in realtà quello che faccio io non è mai folk, ma semplicemente il risultato di un assemblaggio di forme elementari ulteriormente spogliate”⁴⁹². Dichiarazioni come queste denunciavano una grande vicinanza alla filosofia di Yamamoto e della Kawakubo. Vicinanza evidente a tal punto che la sociologa della moda Simona Segre Reinach ha scritto che Gigli è stato “lo stilista italiano più vicino alla moda giapponese, come si è espressa negli anni 80”⁴⁹³. In effetti, abiti come quello di Gigli qui sotto riprodotto, nero, largo, dal taglio essenziale e con dei buchi in corrispondenza della gonna, sembra uscito dall’atelier di Yamamoto (**FIG. 196**).

Con la sua moda dedicata ad una donna eterea, dalla femminilità poetica e minimalista⁴⁹⁴ (**FIG. 197**), Gigli è diventato così il capofila degli “essenzialisti”, ovvero di quegli stilisti e marchi italiani come Byblos e Pietro Pianforini, “antesignani della *new wave* di pulizia, purezza e razionalità”⁴⁹⁵, il cui stile si discostava da quello “sexy, fatto di gonne aderenti, scollature e spalle larghe del Prêt-à-porter di firma” degli anni Ottanta⁴⁹⁶.

⁴⁹¹ Il soprabito appartiene alla collezione del Costume Institute di New York. La fotografia è reperibile nel sito http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?who=Gigli+Romeo%24Romeo+Gigli&ft=*&deptids=8&rpp=30&pg=1, ultima consultazione 10 luglio 2015.

⁴⁹² Cfr. *Intervista a Romeo Gigli* (1987), in G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 149

⁴⁹³ Cfr. S. Segre Reinach *La moda. Un'introduzione*, 2005, p. 107. Cfr. anche in *Italian Glamour. L'essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo*, op. cit., p. 270: “Romeo Gigli e Dolce & Gabbana rappresentano una risposta italiana al fenomeno giapponese che a Parigi aveva segnato una rottura”

⁴⁹⁴ G. Vergani, *Dizionario della moda*, 2004, *Gigli Romeo, ad vocem*, p. 503

⁴⁹⁵ *Classici o folli, frivoli o intellettuali: ecco tutti i creativi*, in “Donna”, anno 5 n. 66, Luglio-Agosto 1986, pp. 210-229: 210.

⁴⁹⁶ G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 133.



FIG. 196. Abito nero realizzato da Romeo Gigli negli anni Ottanta⁴⁹⁷



FIG. 197. La donna etera di Gigli in un completo con gonna in chiffon del 1989⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ L'abito appartiene alla collezione del Costume Institute di New York. La fotografia è reperibile nel sito <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/81274>, ultima consultazione 10 luglio 2015

⁴⁹⁸ Il completo è stato pubblicato in G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 175.

Riconosciuto ormai come una star della moda di fama internazionale, Gigli venne chiamato a disegnare la linea prêt-à-porter del marchio italiano Callaghan, a partire dalla P/E 1987⁴⁹⁹. Nella sua collaborazione con Callaghan, che durò fino al 1995, si ritrovano i tratti distintivi del suo stile, come la predilezione per abiti anti-costrizione che richiamano quelli di Kawakubo e di Yamamoto (**FIG. 198**).



FIG. 198. Romeo Gigli per Callaghan. Collezione P/E 1987⁵⁰⁰

Ma sarebbe limitante indicare soltanto l'avanguardia giapponese come fonte di ispirazione per Gigli, il cui stile affonda anzi in una complessità di riferimenti culturali e geografici, dovuti sia alle sue raffinate letture⁵⁰¹, sia ai suoi viaggi giovanili, che l'hanno portato all'estero, soprattutto in Oriente, per oltre dieci anni⁵⁰². Con un'attitudine che richiama la curiosità di Kenzo per le diverse forme di folklore⁵⁰³, Gigli si lasciò ispirare dall'India (**FIG. 199**), dalla Spagna (**FIG. 200**), dal Sudamerica di Frida Kalho (**FIG. 201**).

⁴⁹⁹ Cfr. *Romeo Gigli disegna Callaghan*, in "Donna", ottobre 1986, p. 337. Sulla collaborazione di Rome Gigli con Callaghan cfr. B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966. La nascita del prêt-à-porter italiano*, 1997, pp. 28-30 e 163-245.

⁵⁰⁰ L'abito è stato pubblicato in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit., p. 240.

⁵⁰¹ Letture che ha potuto fare nella fornitissima biblioteca dei genitori, librai antiquari Cfr. G. Vergani, *Dizionario della moda 2004, 2003, Romeo Gigli, ad vocem*, p. 503

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ Cfr. Anne Bony, *Les années 70*, p. 550: "Kenzo entre dans la legend, comme le flower man des seventies. S'inspire du folklore roumain, péruvien, irlandais, russe"

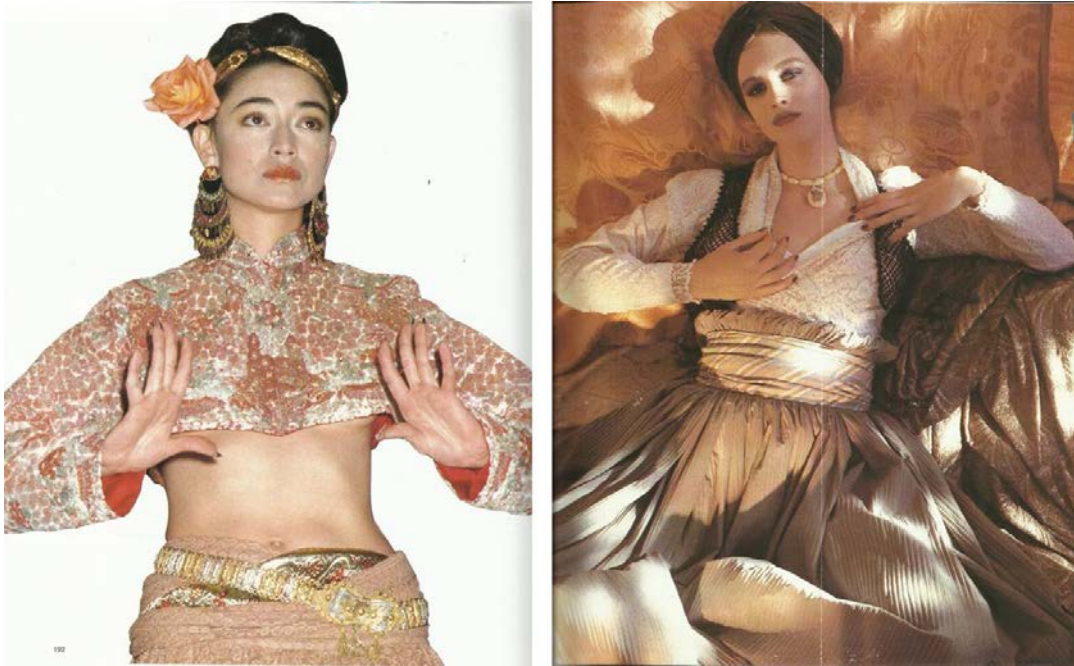


FIG. 199. L'India in due completi di Gigli per Callaghan. A sinistra, collezione PE 1988⁵⁰⁴, a destra, AI 1988-89⁵⁰⁵.



FIG. 200. La Spagna dei toreri nel completo di Gigli per Callaghan della collezione A/I 1988-89⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Il completo è stato pubblicato in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit., p. 192.

⁵⁰⁵ Il completo è stato pubblicato ivi, p. 185.

⁵⁰⁶ L'abito è stato pubblicato ivi, p. 234.



FIG. 201. Il Sudamerica di Frida Kalho nel completo di Gigli per Callaghan della collezione P/E 1990⁵⁰⁷

Come ha evidenziato la storica della moda Bonizza Giordani Aragno, Gigli ha tratto ispirazione anche dai costumi tradizionali nipponici e dalle rielaborazioni che ne erano state fatte in Occidente: *“Gigli [...] si innamora del giapponismo, ne studia le forme già rielaborate da Poiret, che fa rivivere nelle diverse proporzioni. Sceglie di questo stile il dressing gown o kimono, che trasforma in cappa dalla tipica forma ovoidale”*⁵⁰⁸. Ecco dunque trovati gli antecedenti sartoriali delle famose cappe di Gigli, voluminose nella parte inferiore: sia i kimono con le loro spalle cascanti (e i soprakimono che si ampliavano in corrispondenza delle gambe) (**FIGG. 202-203**), sia la rivisitazione dei kimono che a suo tempo già avevano fatto Poiret e altri sarti (**FIGG. 204- 05**). Come si può vedere nelle immagini qui sotto riportate, l’influenza del kimono è stata rielaborata da Gigli a tal punto da non essere immediatamente percettibile. Forse proprio per questo suo omaggio non ostentato al Giappone, le sue creazioni sono piaciute tanto ai giapponesi e dal 1987 i grandi magazzini Takashimaya hanno distribuito le sue collezioni in Giappone⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Il completo è stato pubblicato ivi, p. 200.

⁵⁰⁸ Cfr. ivi, p. 28.

⁵⁰⁹ G. Borioli, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, 1990, p. 149.

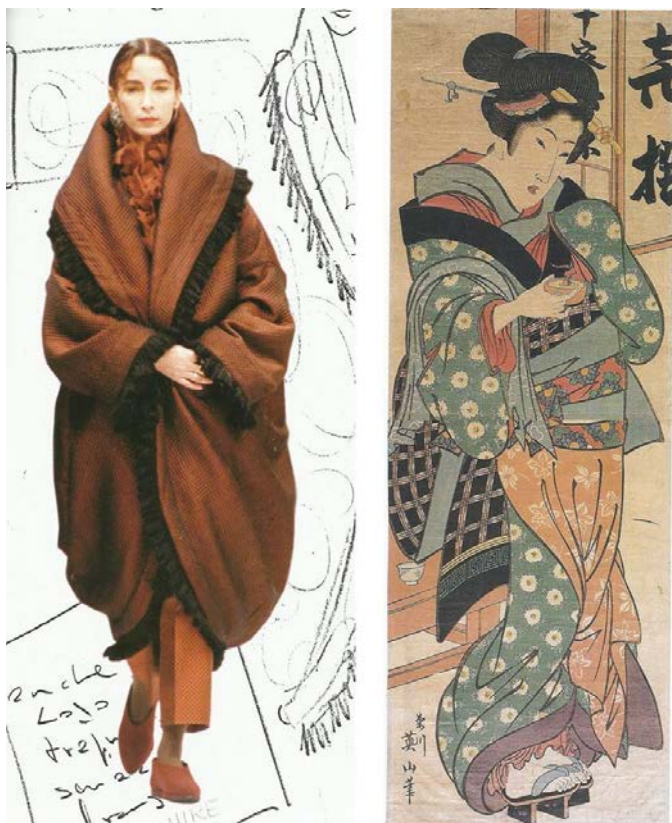


FIG. 202. A sinistra, cappa di Gigli per Callaghan dell'A/I 1989-90⁵¹⁰. A destra, stampa di Kikugawa Eizan (1787-1867) raffigurante una cameriera in kimono⁵¹¹.



FIG. 203. A sinistra, cappa di Gigli per Callaghan del 1987 circa⁵¹². A destra, stampa di Nishimura Shigenobu, databile tra il 1716 e il 1736, raffigurante una donna con kimono e soprakimono⁵¹³.

⁵¹⁰ Il completo è stato pubblicato in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit., p. 181.

⁵¹¹ La stampa è stata pubblicata in D. Failla, *Masterpieces of Japanese Art from the Edo Period to Modernisation*, op. cit., n. 56, p. 83.

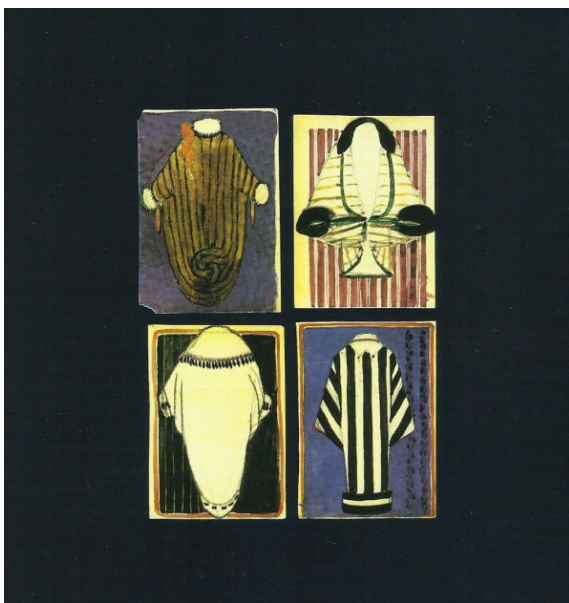


FIG. 204. Croquis de manteaux dall'atelier di Poiret, 1912⁵¹⁴.



FIG. 205. Liberty and Cie, Mantello da sera del 1920 circa⁵¹⁵. Tale mantello è considerato un esempio di giapponismo nella moda. La forma delle spalle è simile alle cappe di Gigli.

⁵¹² La cappa appartiene alla collezione del Costume Institute di New York. La fotografia è reperibile nel sito http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?who=Gigli+Romeo%24Romeo+Gigli&ft=*&deptids=8&rpp=30&pg=1, ultima consultazione 10 luglio 2015.

⁵¹³ La stampa è stata pubblicata in G. Calza, *Ukiyo-e. il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 Febbraio 2004 – 30 maggio 2004), 2004, p. 352.

⁵¹⁴ Immagine pubblicata in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit., p. 178.

⁵¹⁵ Mantello pubblicato in *Japonisme & mode*, op. cit., p. 75.

5. INFLUENZE GIAPPONESI NELLA MODA ITALIANA DEGLI ANNI NOVANTA

Il Giappone negli anni Novanta attraversò una fase di grave stagnazione economica, conseguente allo scoppio nel 1990 della bolla speculativa⁵¹⁶. Ciò tuttavia non compromise l'ascesa del suo *soft power* all'estero. In quel decennio infatti diverse espressioni della cultura giapponese, tra cui la decorazione d'interni, il cibo e la moda, erano considerate in Europa e in America "sinonimo di raffinatezza e ricercata essenzialità"⁵¹⁷.

Per quanto riguarda la moda, se da un lato i costumi tradizionali giapponesi erano ancora fonte di ispirazione per alcuni *fashion designers* come John Galiano (**FIG. 206**), dall'altro lato fu soprattutto la rivoluzionaria moda giapponese d'avanguardia di Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo a suscitare maggior interesse tra gli addetti ai lavori⁵¹⁸ e tra il pubblico più intellettuale, tanto che il loro linguaggio scarnificato contribuì senz'altro all'affermazione della tendenza minimalista nella moda occidentale di quel decennio⁵¹⁹.

Ad esempio la monacale purezza dei tagli che contraddistingueva alla fine degli anni Novanta le creazioni di alcuni *fashion designers* di successo - come il belga Martin Margiela, la tedesca Jil Sander (**FIG. 207**) e gli americani Calvin Klein (**FIG. 208**) e Donna Karan (**FIG. 209**) - risentiva evidentemente del modello estetico vestimentario proposto da Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo sin dagli anni Ottanta.

⁵¹⁶ Cfr. C. Molteni, *Il Giappone tra stagnazione economica e riforme strutturali*, in *Capire il Giappone*, a cura di E. Collotti Pischel, 1999, pp. 427-438.

⁵¹⁷ G. Franci Giovanna, *Dall'etnico al post-etnico: le ultime tendenze nell'interior design, food art e abbigliamento*, in *Il vestito dell'altro: semiotica, arti, costume*, a cura di G. Franci e M. G. Muzzarelli, 2005, pp. 105-122:114-116.

⁵¹⁸ Cfr. ad esempio quanto scritto dalla giornalista di moda Lele Acquarone nell'articolo *Trend '95 Estremi Orientali*, in "Vogue", edizione italiana, n. 534, Febbraio 1995, p. 313: "La semplice parata di abiti fluidi e mantelli fluttuanti di Yohji Yamamoto è stata, nell'anfiteatro della Sorbona, una grande lezione di grazia antica e poesia moderna [...]. Libere invenzioni sulla base del kimono e, con il sapiente impiego dello shibori [...], gli stessi kimono e gli abiti trasformati in opere d'arte contemporanea".

⁵¹⁹ Cfr. E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, op. cit., p. 482: "La ricerca di un'eleganza intellettuale decretò il successo anche di un'estetica di tipo intimista e ascetico, di cui i giapponesi furono maestri, che introduceva nella moda occidentale principi nuovi come l'imperfezione studiata e la ricerca sui materiali poveri. [...] Non si trattava più di esotismo, ma di un altro modello culturale e vestimentario che, nonostante lo sconcerto iniziale, affascino gli addetti ai lavori, ma soprattutto la fascia di pubblico più intellettuale. Dai primi anni Novanta la proposta giapponese influenzò la nascita di un'avanguardia europea, di cui il gruppo di stilisti formato all'Accademia di Belle Arti di Anversa ha forse rappresentato la forma più avanzata. La moda venuta dal Belgio era caratterizzata dalla ricerca di una nuova estetica che veniva dalla 'decostruzione' dei capi e dalla sperimentazione più radicale fino ad arrivare. Come nel caso di Martin Margiela, al tentativo di sottrarsi alla logica delle griffe utilizzando etichette bianche". Cfr. anche quanto scritto in *Italian Glamour. L'essenza della moda italiana*, op. cit., p. 292: "il minimalismo è inteso come semplificazione, pulizia delle linee. Per alcuni creatori, tra i quali Helmut Lang e Martin Margiela, tale processo porta a nuovi traguardi estetici conseguenti alla decostruzione delle forme. In sintonia con gli stilisti giapponesi, in particolare Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, questa moda interpreta, con criteri nuovi, il senso estetico comune".



FIG. 206. John Galliano, una “sexi geisha dei tempi moderni” nella collezione A/I 1994-95⁵²⁰.



FIG. 207. Jil Sander, abito nero minimalista della collezione Primavera/Estate 1998⁵²¹.

⁵²⁰ I due completi sono stati pubblicati in *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., p.. 671.

⁵²¹ Immagine reperibile nel sito <http://forums.thefashionspot.com/f58/what-would-you-wear-today-181119-61.html>.

Ultima consultazione: 7 ottobre 2015



FIG. 208. Calvin Klein, collezione Autunno/Inverno 1998-99. Le due creazioni mostrano influenze giapponesi. La fascia della blusa di sinistra ricorda, più che l'*obi*, l'antica usanza giapponese di fasciare il seno, mentre a destra la giacca nera e larga, dalla linea essenziale, richiama le forme maxi e sobrie degli stilisti giapponesi d'avanguardia⁵²².



FIG. 209. Donna Karan, completo invernale nero, dalla linea severa, della collezione A/I 1999-2000⁵²³.

⁵²² Le due creazioni sono state pubblicate in C. Seeling, *Moda. Il secolo degli stilisti 1900-1999*, 2000, p. 591. Cfr. quanto scritto a p. 590: "Le collezioni di Calvin Klein, come anche quelle della stilista Donna Karan, a partire dalla metà degli anni '90, hanno mostrato influenze della moda d'avanguardia giapponese".

⁵²³ Il completo è stato pubblicato ivi, p. 596.

Come ha ben evidenziato Enrica Morini, il “pauperismo di lusso” propugnato dagli stilisti europei e americani che si ispiravano all’avanguardia giapponese si rivolgeva ad un’aristocrazia del gusto che attraverso la ricerca di un’eleganza intellettuale comunicava la propria distanza dalla società dei nuovi ricchi⁵²⁴.

Nella moda italiana degli anni Novanta “opulenza sfrenata e crudezza assoluta, massimalismo e minimalismo, carnalità esibita e intimismo lirico convivono, si sovrappongono e intrecciano”.⁵²⁵ In quel decennio infatti, mentre Versace trionfava con la sua creatività barocca, si affermò lo stile sobrio di Romeo Gigli e di Ennio Capasa.

In Italia lo slogan minimalista “less is more” di ascendenza nipponica venne fatto proprio da alcune *Maisons*, tra cui Prada⁵²⁶, che proponeva abiti dalle linee essenziali e privilegiava l’utilizzo del nylon nero (FIG. 210).



FIG. 210. A sinistra, completo bianco di Miu Miu Prada della collezione P/E 1997⁵²⁷. A destra, due abiti di Prada: l’abito bianco appartiene alla collezione A/I 1998-99, mentre quello nero alla collezione P/E 1998⁵²⁸.

Anche Romeo Gigli e Antonio Marras si dimostrarono sensibili per tutti gli anni Novanta al linguaggio puro ed essenziale di Yamamoto e Rei Kawakubo, pur traendo ispirazione molto anche dal folk etnico e colorato di Kenzo.

⁵²⁴ E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, op. cit., p. 482.

⁵²⁵ A. Flaccavento, *Niente succede per caso. Gli anni Novanta, more italiano*, in *Italian Glamour*, op. cit., pp. 274-275.

⁵²⁶ La prima collezione di Prada fu per l’A/I 1988-89. Cfr. E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, op. cit., p. 493, nota 72.

⁵²⁷ Il completo è stato pubblicato in E. Dymand, *Minimalism and Fashion. Reduction in the Postmodern Era*, 2010, p. 113.

⁵²⁸ Entrambi sono stati pubblicati in *Italian Glamour*, op. cit., p. 293.

Ma accanto a chi guardava con interesse al Giappone contemporaneo, vi erano *fashion designers* più interessati al Giappone del passato. Pertanto nel presentare qui di seguito gli esempi più significativi dell'influenza del Giappone sulla moda italiana degli anni Novanta, saranno affrontati dapprima quegli stilisti che ancora si sono mostrati sensibili all'arte e ai costumi del Giappone antico, come Capucci e Pantanella. Dopo il caso a sé di Giorgio Armani, che continuò a trarre ispirazione dai tradizionali motivi decorativi giapponesi ma risentì anche delle novità dell'avanguardia giapponese, si presenteranno quegli stilisti che con più evidenza sono stati influenzati dalla moda giapponese contemporanea, come Romeo Gigli e Antonio Marras.

5.a Gli stilisti italiani influenzati dalla moda giapponese tradizionale

Roberto Capucci (Roma, 1930 -)

Nel 2008 presso il Filatoio di Caraglio si è tenuta la mostra *Fantasie guerriere. Una storia di seta fra Roberto Capucci e i samurai dal XVI al XXI secolo*⁵²⁹. Tale mostra, curata da Kristen Aschengreen Piacenti, allora direttrice del Museo Stibbett di Firenze dove sono custodite molte antiche armature giapponesi, si proponeva di evidenziare le affinità strutturali e cromatiche tra le armature dei samurai e gli abiti scultorei di Roberto Capucci.

In effetti l'abito di Capucci del 1992 qui sotto riprodotto è dotato di una sopragonna formata da rigide strisce orizzontali di tessuto che richiamano anche nei colori le armature degli antichi guerrieri giapponesi (**FIG. 211**). La somiglianza non è casuale, dal momento che lo stesso Capucci ha affermato "Mi sono sempre sentito attratto dalla cultura giapponese, per il rigore estetico e per i sorprendenti percorsi immaginativi"⁵³⁰.



FIG. 211. A sinistra: antica armatura giapponese di samurai. A destra: abito-scultura da sera di Roberto Capucci in taffetas, 1992⁵³¹.

⁵²⁹ Cfr. *Fantasie guerriere: una storia di seta fra Roberto Capucci e i samurai dal XVI al XXI secolo*, a cura di K. Aschengreen Piacenti, catalogo della mostra, 2008.

⁵³⁰ L'affermazione è riportata in Alexander Mäscäl, *Fantasie guerriere: tra i samurai di Roberto Capucci*, reperibile all'indirizzo: http://www.tacuinodiviaggio.it/home/index.php?option=com_content&view=article&id=564:fantasie-guerriere&catid=66:arte-spettacolo-cinema-e-personaggi&Itemid=99 / ultima consultazione 8 ottobre 2015

⁵³¹ Entrambe le immagini sono state pubblicate in M.G. Muzzarelli, *Breve Storia della moda in Italia*, 2011, figg. 34 e 35.

Emanuele Pantanella (Roma, 1939 - 2014)

Anche l'artista e artigiano autodidatta di Roma Emanuele Pantanella, che sin dagli anni Settanta ha realizzato borse e cinture, nel corso degli anni Ottanta e Novanta ha prodotto degli accessori che risentono evidentemente dell'influenza nipponica⁵³².

Ad esempio diverse sue piccole borse, per la forma rettangolare con gli angoli smussati e la presenza di un cordino trattenuto da una minuscola sfera colorata, richiamano gli *inrō* giapponesi (FIGG. 212-213).

Gli *inrō* erano piccoli contenitori (portamonete o portatabacco) che venivano appesi tramite una corda alla cintura (*obi*) dei kimono, i quali erano privi di tasche. Per evitare che gli *inrō* scivolassero via dall'*obi*, veniva attaccato un contrappeso (*netsuke*) all'estremità opposta della corda, che era fermata da una perlina (*ojime*)⁵³³.

La passione di Pantanella per l'arte giapponese è confermata dalla presenza nel suo studio di un considerevole numero di libri di arte e di design giapponese⁵³⁴.



FIG. 212. A destra, piccoli portaoggetti in legno realizzati da Emanuele Pantanella alla metà degli anni '80⁵³⁵, che per la forma e la presenza della corda richiamano gli *inrō* giapponesi. A sinistra, *inrō* del sec. XVII⁵³⁶.

⁵³² Sull'opera di Pantanella cfr. *Emanuele Pantanella. Opere dal 1972 al 2004*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France), 2004.

⁵³³ Cfr. D. Failla, *Masterpieces of Japanese Art from the Edo Period to Modernisation*, op. cit., p. 120.

⁵³⁴ Informazione gentilmente fornita da sua figlia Anna alla scrivente nell'Ottobre del 2015.

⁵³⁵ Pubblicati nel sito di Emanuele Pantanella <http://www.emanuelepantanella.it> / ultima consultazione 8 ottobre 2015.

⁵³⁶ Pubblicato in D. Failla, *Masterpieces of Japanese Art from the Edo Period to Modernisation*, op. cit., p. 120.

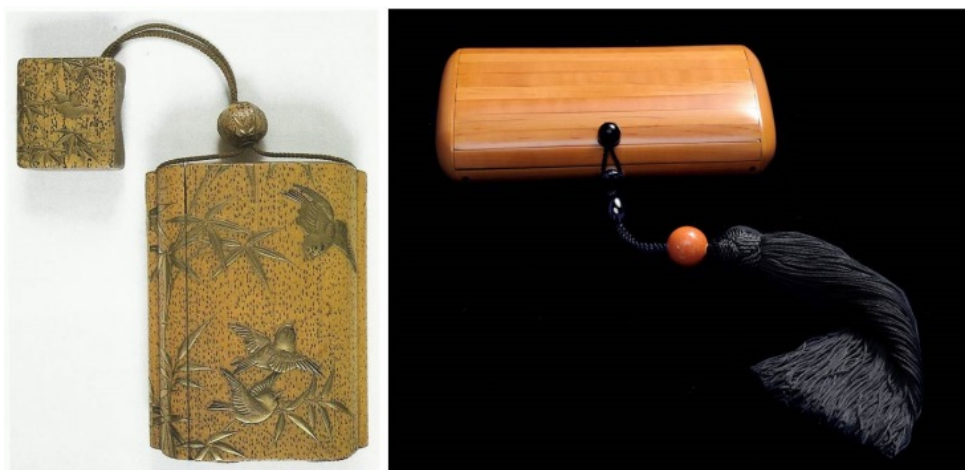


FIG. 213. A destra, borsa in legno di pero realizzata da Emanuele Pantanella nel 1993⁵³⁷. Tale borsa richiama gli *inrō* giapponesi sia per la forma rettangolare dagli angoli smussati, sia per la presenza della perlina rossa che si rifà all' *ojime*. A sinistra, *inrō* della metà del sec. XIX.⁵³⁸.

5.b Influssi della moda giapponese antica e contemporanea nella produzione di Giorgio Armani

Durante gli anni Novanta, Armani continuò a trarre ispirazione dagli abiti tradizionali asiatici, di cui rielaborò le forme e i motivi decorativi in modo del tutto personale, contaminando tra loro anche elementi provenienti da culture diverse. Ad esempio nel 1994 realizzò un completo pantalone la cui linea riecheggia quella del *pigiama* indiano, mentre il grande motivo decorativo circolare ricamato sulla giacca richiamava gli stemmi araldici cinesi e giapponesi (*mon*) (**FIG. 214**).

Più marcati e deliberati influssi giapponesi sono riconoscibili nell'utilizzo, da parte di Armani, di motivi decorativi ricorrenti dell'arte nipponica, come le libellule e i pini. Ad esempio nel 1998 propose un abito da sera in chiffon di seta color avorio, ricamato con motivi di libellule (**FIG. 215**).

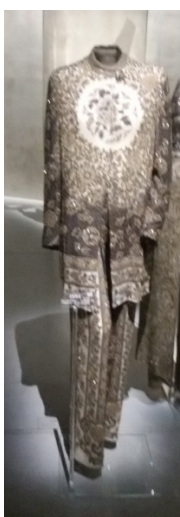


FIG. 214. Giorgio Armani, collezione P/E 1994⁵³⁹.

⁵³⁷ Immagine pubblicata nel sito di Emanuele Pantanella <http://www.emanuelepantanella.it>, ultima consultazione 8 ottobre 2015. Una borsa simile, del 1994, è stata pubblicata in S. Stanfill, edited by, *The Glamour of Italian Fashion since 1945* catalogo della mostra (Londra, Victoria&Albert Museum, 2014), 2014, p. 95.

⁵³⁸ Immagine pubblicata in D. Failla, *Masterpieces of Japanese Art from the Edo Period to Modernisation*, op. cit., p. 121.



FIG. 215. A sinistra, abito da sera di Giorgio Armani della collezione P/E 1998 in chiffon di seta ricamato con motivi di libellule. Archivio Giorgio Armani⁵⁴⁰. In alto a destra, dettaglio del ricamo dell'abito. In basso a destra, Katsushika Hokusai, *Campanula kikyo e libellula*, xilografia, 1830 ca., coll. privata⁵⁴¹.

Nella stessa collezione Armani realizzò un altro capo di ispirazione volutamente giapponese. Si tratta di un completo da sera formato da una canotta in seta e da una lunga gonna di seta ricamata con motivi di pini e ciuffi d'erba stilizzati (**FIG. 216**). Come sottolineato anche nel catalogo della mostra dedicata ad Armani presso il Museo Guggenheim di New York nel 2001, dove il completo è stato pubblicato, “this print is similar to those commonly found on japanese kimonos, where they are sometimes delineated and augmented by couched gold threads and silk floss”⁵⁴².

⁵³⁹ Il completo è stato pubblicato in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, n. 78, pp. 186 (fig.) e 334.

⁵⁴⁰ L'abito è esposto attualmente presso l'Armani Silos di Milano. L'abito è stato pubblicato in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, n. 83, pp. 189 (fig.) e 335: “the poetic evocation of ephemerality, the transient nature of life, is prized by the japanese [...]”.

⁵⁴¹ L'immagine è reperibile sul sito: <http://data.ukiyo-e.org/met/images/DP141266.jpg/> ultima consultazione 8 ottobre 2015. La stessa xilografia è stata pubblicata anche in S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, op. cit., p. 125.

⁵⁴² Cfr. *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, n. 84 p. 335.

Nel corso degli anni Novanta Armani definì ancor più il proprio stile sobrio ed essenziale, fatto di abiti dalla linea pura e senza orpelli (**FIG. 217**).



FIG. 216. A sinistra, completo da sera di Giorgio Armani della collezione P/E 1998 con gonna in seta ricamata con motivi di pini e ciuffi d'erba stilizzati. Archivio Giorgio Armani⁵⁴³. Un disegno simile si ritrova in un frammento di kosode (a destra) - databile tra la fine del sec. XVIII e l'inizio del sec. XIX - ricamato con motivi di pini, bambù e piccole tartarughe blu. Collezione privata⁵⁴⁴.

⁵⁴³ L'abito è esposto attualmente presso l'Armani Silos di Milano. L'abito è stato pubblicato in *Giorgio Armani*, op. cit., 2000, n. 84, pp. 189 (fig.) e 335.

⁵⁴⁴ L'immagine è stata pubblicata in A. Kennedy, *Costumes Japonais*, 1990, p. 141. Un altro kimono dal disegno simile, con pini e bambù, del tardo periodo Edo, è stato pubblicato in H. Benton Minnich, *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*, op. cit., n. 127, p. 300.



FIG. 217. Due esempi del minimalismo di Armani. A sinistra, giacca in crêpe di lana con un unico bottone, 1994⁵⁴⁵. A destra, cappotto grigio destrutturato della collezione A/I 1998-99⁵⁴⁶.

Nei confronti delle sue creazioni spesso è stato usato quello stesso termine “minimalismo”, abbondantemente riferito anche alla moda di Yamamoto e Rei Kawakubo. Sebbene l’affinità tra le loro creazioni sia il risultato di percorsi autonomi, la matrice culturale a cui hanno attinto è in parte la medesima, dal momento che lo stesso Armani in un’intervista del 2013 ha messo in relazione il proprio minimalismo con l’essenzialità delle linee dei costumi asiatici:

“Nei confronti delle sue creazioni viene usato frequentemente il termine “minimalismo”. Storicamente, ciò è stato riferito ad un contesto di crescente democratizzazione della società contemporanea. Da un punto di vista di “filosofia” estetica, può essere ritenuto logica conseguenza della sua convinzione che “la moda debba essere semplice, pura, chiara”. Esistono, nella sua moda, anche precisi rimandi alla Minimal art, che affida alla linearità delle forme il ruolo di esprimere e di comunicare?”

Il minimalismo fa parte della mia natura, del mio modo di vivere, mangiare, dosare le mie apparizioni mondane. Ed è stato, fin dall’inizio della mia carriera, anche la bandiera del mio stile, denso di contenuti e privo di inutili supporti. L’equivoco in cui troppo spesso si cade nel parlare di concezione minimalista della moda è lo scambiare la semplicità con la banalità. Credere che una gonnellina e una maglia dall’aspetto povero siano un messaggio etico all’interno della ricerca estetica. Mentre spesso sono soltanto il parto del minimalismo inteso come trend anziché come concezione dello stile. Come ecologia della forma anziché della sostanza, e dunque della mente.

Ancora a proposito di “minimalismo”. La sua nota passione per le culture etniche africane ed asiatiche, per la “semplicità” di cui spesso esse sono portatrici, è da ascrivere in tutto o in parte a tale lettura?

⁵⁴⁵ L’immagine è stata pubblicata in N. White, *Giorgio Armani*, 2000, p. 43.

⁵⁴⁶ L’immagine è stata pubblicata ivi, p. 61.

Direi di sì, proprio perché il mio concetto di minimalismo comprende una linearità sontuosa, una ricchezza di materiali che con un certo pauperismo – la conseguenza estremista del minimalismo – c’entra poco. Di queste culture è l’essenzialità funzionale, che non rinuncia al piacere della decorazione, ad avermi colpito. Al punto che ho cercato di portarla anche nel mio lavoro⁵⁴⁷.

5.c Gli stilisti italiani influenzati dai *fashion designers* giapponesi contemporanei

Romeo Gigli

Durante gli anni Novanta, Romeo Gigli definì ancor meglio la propria filosofia vestimentaria, che attingeva sia al folk, sia alle novità introdotte dai *fashion designer* d’avanguardia giapponesi.

Se da un lato infatti continuò ad ispirarsi ai costumi tradizionali orientali e medio-orientali come la *djellaba*⁵⁴⁸ (**FIG. 218**), dall’altro la sua modalità di contaminare indumenti provenienti da aree geografiche diverse richiamava gli arditi accostamenti realizzati da Kenzo sin dagli anni Settanta.

Come è stato infatti evidenziato in più occasioni, “una delle novità di Kenzo è la stratificazione degli abiti, in cui colori e grana dei materiali, righe e riquadri, si mescolano e si sovrappongono formando un insieme inconfondibile: la figura diventa voluminosa e informe, richiamando certi costumi regionali”⁵⁴⁹.

Certo il completo di Gigli disegnato per la collezione Callaghan P/E 1990 - in cui sopra a una lunga gonna a balze di pizzo marrone era prevista un’ampia casacca color ruggine e sopra ancora un avvolgente mantello folk coloratissimo - riecheggiava analoghe sovrapposizioni proposte da Kenzo (**FIG. 219**).

Nell’ispirarsi alle ardite stratificazioni di Kenzo, Gigli accostò anche giacche e camicie dalla linea tipicamente occidentale a gonne etniche sia nel taglio che nei motivi decorativi (**FIG. 220**). Oppure, viceversa, accoppiò eleganti gonne da sera in chiffon di seta nera a bolero etnici ricamati con colori vivaci (**FIG. 221**).

⁵⁴⁷ E. Giustacchini, *Armani – Così lo stilista si ispira alla storia dell’arte*, in “Stilearte.it. Quotidiano di cultura online dal 1995”, 19 settembre 2013. L’intervista è reperibile all’indirizzo <http://www.stilearte.it/cosi-armani-si-ispira-alla-storia-dellarte/> ultima consultazione 15 luglio 2015.

⁵⁴⁸ La *djellaba* è una tradizionale tunica, generalmente di colore blu (ampia, comoda e in grado di difendere dal caldo), indossata da molte tribù del deserto in Nord-Africa e in Medio-Oriente.

⁵⁴⁹ Cfr. *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., p. 169. Ivi è riportata anche una dichiarazione di Kenzo: “comincio sempre a pensare i diversi pezzi come indipendenti, autonomi, in un certo modo. Soltanto dopo mi viene in mente come collegarli l’uno all’altro. Può sembrare curioso il fatto di creare un modello a posteriori, ma corrisponde alla mia mentalità. Sento che stimola la mia immaginazione e mi fa piacere pensare che così la mia figura femminile acquista una personalità particolare”.



FIG. 218. A sinistra, elementi etnici usati da Romeo Gigli per la realizzazione di cinture per la collezione P/E 1991⁵⁵⁰. A destra, Romeo Gigli, 1992: abito con tessuto da “mille e una notte” ricamato con motivi dorati su fondo blu, che richiama una *djellaba*



FIG. 219. A sinistra, un esempio delle sovrapposizioni di Romeo Gigli in un completo folk della collezione P/E 1990⁵⁵¹. Effetti di stratificazione analoghi sono caratteristici dello stile di Kenzo, che - come possiamo vedere - usava anche tonalità simili, in cui predominavano il color mattone e il ruggine. Al centro, Kenzo, A/I 1994-95⁵⁵² e a destra, Kenzo A/I 1984-85⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Immagine pubblicata in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit., p. 208.

⁵⁵¹ Il completo è stato pubblicato ivi, p. 199.

⁵⁵² Il completo è stato pubblicato in *Kenzo*, 2010, p. 171.

⁵⁵³ Il completo è stato pubblicato in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, op. cit., n. 97 p. 169.



FIG. 220. Romeo Gigli, blazer occidentale e gonna etnica nel completo della collezione P/E 1991⁵⁵⁴



FIG. 221. Romeo Gigli, 1993 circa: gonna in chiffon nero con bolero folk⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ Il completo è stato pubblicato in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit., p. 191.

⁵⁵⁵ Il completo appartiene alla collezione del Metropolitan Museum di New York. La fotografia è reperibile nel sito: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/87921?rpp=30&pg=2&rndkey=20151011&ft=*&deptids=8&who=Gigli+Romeo%24Romeo+Gigli&pos=32/ ultima consultazione 12 Ottobre 2015.

Oltre a Kenzo, un altro *fashion designer* giapponese che ha influenzato Romeo Gigli è stato Yohji Yamamoto. Infatti la monacale purezza dei tagli di certi abiti neri di Gigli richiama analoghe soluzioni di Yamamoto (**FIG. 222**).



FIG. 222. Due abiti neri di Romeo Gigli dalla linea essenziale. A sinistra, abito nero in lana, 1990-95⁵⁵⁶. A destra, abito nero del 1993⁵⁵⁷.

In particolare, nel completo nero disegnato da Gigli per Callaghan nel 1991, con una gonna-pantalone annodata in vita, si ritrovano i nodi che spesso Yamamoto ha introdotto nelle sue creazioni (**FIG. 223**).

Infine è possibile individuare un'influenza dell'avanguardia giapponese della moda nei maxi-cardigan realizzati da Gigli nella prima metà degli anni Novanta, che richiamano i larghi indumenti in maglia spesso proposti da Yamamoto e Kawakubo sin dal decennio precedente (**FIG. 224**).

⁵⁵⁶ Il completo appartiene alla collezione del Metropolitan Museum di New York. La fotografia è reperibile nel sito: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/87937?rpp=30&pg=1&rndkey=20151011&ft=*&deptids=8&who=Gigli+Romeo%24Romeo+Gigli&pos=19 ultima consultazione 12 Ottobre 2015.

⁵⁵⁷ L'abito appartiene alla collezione degli Archivi di ricerca Mazzini di Massa Lombarda.



FIG. 223. A sinistra, completo con gonna pantalone annodata sul davanti di Romeo Gigli per Callaghan, 1991⁵⁵⁸. A destra, abito nero di Yamamoto in crespato di twill in poliestere con parti di tessuto attorcigliate e annodate della collezione P/E 1998⁵⁵⁹.



FIG. 224. Maxi cardigan di Gigli, 1991 ca.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Il completo è stato pubblicato in B. Giordani Aragno, *Callaghan 1966*, op. cit, p. 190.

⁵⁵⁹ L'abito è stato pubblicato in *Contromoda. La moda contemporanea della collezione permanente del Los Angeles County Museum of Art*, catalogo della mostra a cura di K. Durland Spilker e S. Sadako Takeda (Firenze, Palazzo Strozzi, 12 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008), 2007, p. 58.

Antonio Marras

Durante gli anni Novanta si affacciò nel panorama della moda italiana lo stilista Antonio Marras, nato nel 1961 ad Alghero. Nel 1996 debuttò a Roma con la collezione di alta moda e nel 1999 a Milano con quella di *prêt-à-porter*⁵⁶¹.

Il tratto principale del suo stile era ed è il continuo riferimento alla Sardegna, sua terra d'origine, dove ha scelto di abitare ancora oggi nonostante gli impegni lavorativi lo portino spesso altrove⁵⁶². Ad esempio la sua collezione d'alta moda del 1996-97 si chiamava *Fili Lai Lai* ed era ispirata a diciannove figure femminili legate alla storia dell'isola (**FIG. 225**), mentre la collezione dell'A/I 1997-98 intitolata "Ligazzos Rubios", traeva ispirazione dall'emigrazione delle donne sarde in Sud America all'inizio del Novecento. Marras attribuisce grande valore anche all'artigianato sardo, che recupera in ogni collezione secondo procedimenti tipici dell'isola, come nella più recente collezione maschile P/E 2005, dedicata al pugile algherese degli anni '50 Tore Burruni, in cui ha utilizzato l'arte sarda dell'intaglio sul tessuto⁵⁶³.

Ma se è vero che la Sardegna impregna le collezioni di Marras sia nei contenuti, sia nelle tecniche di realizzazione artigianale di alcuni tessuti⁵⁶⁴, è anche vero che molte altre sono state le sue fonti di ispirazioni: l'arte contemporanea – grazie soprattutto alla collaborazione con l'artista sarda Maria Lai –, la letteratura colta, gli abiti etnici di altri popoli⁵⁶⁵. Come ha ricordato Antonio Mancinelli, autore di una monografia su Marras, "lontano dal folklore più superficiale e citazionista, Marras è da sempre profondamente interessato alle particolarità delle culture popolari: tra i modelli ricorrenti nella sua produzione vi sono il kimono giapponese, i pantaloni turchi dal cavallo basso, il motivo a rose tipico degli scialli balcanici. In questo modo fa sì che il suo lavoro presupponga la Sardegna, ma non la riproduca anastaticamente. [...]"⁵⁶⁶. Certo un atteggiamento come il suo, che nel creare abiti attinge *in primis* alle tradizioni e alle risorse culturali della propria terra d'origine per arricchirle e contaminarle con influenze provenienti da altre aree geografiche, anche lontane, è molto simile al processo creativo di Kenzo.

Peraltro Marras ha espresso in più occasioni la propria ammirazione per lo stile di Kenzo e ha dichiarato di ammirare la sua "capacità di mescolare componenti che arrivano da geografie differenti"⁵⁶⁷. La sintonia con la proposta creativa di Kenzo ha fatto sì che Marras sia stato direttore artistico della *Maison* Kenzo dal 2003 al 2011.

⁵⁶⁰ Il cardigan appartiene alla collezione del Metropolitan Museum di New York. La fotografia è reperibile nel sito: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/93699?rpp=30&pg=2&rndkey=20151012&ft=*&deptids=8&who=Gigli+Romeo%24Romeo+Gigli&pos=53

⁵⁶¹ Per una breve biografia di Marras cfr. A. Mancinelli, *Antonio Marras*, 2006, pp. 187-188 e C. Morozzi, *Antonio Marras. Fashion Unfolds*, 2014, p. 190.

⁵⁶² Cfr. A. Mancinelli, *Antonio Marras*, op. cit., pp. 63-64.

⁵⁶³ Ivi., p. 64

⁵⁶⁴ Ivi., p. 66: "Gli abiti, in generale, non riprendono le fogge dei costumi sardi, ma è nei dettagli che si celebra la memoria ritrovata, come i monili in filigrana, i *gancius de frenu* che chiudono i corpetti o i grandissimi bottoni a gemello per polsi e colli".

⁵⁶⁵ Ivi., p. 59: "L'universo di Marras è un luogo dove le idee circolano liberamente e non conoscono alcuna gerarchia culturale o intellettuale. Il suo approccio con la moda è un'appassionante alchimia di omaggi alla storia del costume, di riferimenti all'arte contemporanea, di risonanze emotive, delle storie popolari ma anche della letteratura colta, di stilemi classici ma anche di quelli tipici della sua terra, la Sardegna [...].

⁵⁶⁶ Ivi., p. 65.

⁵⁶⁷ Ivi., p. 71.

È stato notato che le donne di Marras vestono abiti che risuonano con quelli di altri *designers* a lui affini, tra cui Yohji Yamamoto, Martin Margiela, Rei Kawakubo⁵⁶⁸. In particolare, “con Yamamoto ha in comune una metodologia di lavoro che implica l’uso del tessuto come materia viva destinata ad avvolgere il corpo senza costringerlo in nessun tipo di sagoma prestabilita”⁵⁶⁹. In effetti, come possiamo vedere nelle immagini sottostanti (**FIG. 226**), certi abiti ampi, avvolgenti e asimmetrici creati da Marras negli anni Novanta richiamano i larghi, destrutturati e spesso asimmetrici indumenti di Yamamoto.



FIG. 225. A sinistra, abito di Marras della collezione *Fili Lai Lai* alta moda A/I 1996-97⁵⁷⁰. Il lungo velo nero con frange richiama gli scialli scuri con frange indossati dalle donne sarde tra il XIX secolo e l’inizio del sec. XX. A destra, scialle festivo proveniente dalla località sarda di Dorgali, prima metà sec. XX⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 70.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ La fotografia è stata pubblicata in A. Mancinelli, *Antonio Marras*, op. cit., p. 12.

⁵⁷¹ Lo scialle è stato pubblicato in *L’abbigliamento femminile*, p. 93, reperibile all’indirizzo

http://www.sardegnaecultura.it/documenti/7_25_20060414122753.pdf, ultima consultazione 19 dicembre 2015 .



FIG. 226. Due esempi di abiti ampi e avvolgenti di Marras che richiamano lo stile di Yohji Yamamoto. A sinistra, abito con mantello dalla collezione *Fili Lai Lai* alta moda A/I 1996-97⁵⁷²; a destra, abito dalla collezione A/I 1999-2000⁵⁷³.

⁵⁷² La fotografia è stata pubblicata in A. Mancinelli, *Antonio Marras*, op. cit., p. 106.

⁵⁷³ Ivi, p. 114.

CONCLUSIONI

«8. *L'opposto concorde e dai discordi bellissima armonia*»

Eraclito

1. GIAPPONISMO E NEO-GIAPPONISMO NELLA MODA ITALIANA

Alla fine di questo lavoro, si può affermare che due sono stati i periodi nei quali il Giappone ha influenzato la moda italiana in modo evidente: il primo si colloca tra gli anni Novanta dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento, mentre il secondo tra il 1970 e la fine del XX secolo. Questi due periodi hanno coinciso con le due fasi storiche in cui si è registrato in Europa e in Italia un picco di interesse nei confronti del Giappone e della sua cultura.

Il giapponismo nella moda italiana

Alla fine dell'Ottocento, in seguito alla ripresa delle relazioni con i paesi stranieri da parte del Giappone dopo un suo periodo di isolamento durato oltre due secoli, in Italia e in Europa si affermò una vera e propria passione per il Giappone, tanto che in Francia l'artista Philippe Burty coniò nel 1872 il neologismo “japonisme”, tradotto in italiano con “giapponismo”¹. Come si è già avuto modo di ricordare nell'introduzione, con questo termine si indica il processo di scoperta e assimilazione della cultura nipponica in diversi ambiti della vita culturale italiana. Il giapponismo si esaurì durante gli anni Venti, in concomitanza con una riduzione di interesse nei confronti dell'Oriente e degli esotismi.

Nel capitolo III, relativo al giapponismo, si è sottolineato il fatto che la conoscenza del Paese del Sol Levante venne agevolata in quegli anni dagli intensi rapporti commerciali e diplomatici che l'Italia intratteneva con il Giappone. Infatti una malattia del baco da seta, chiamata *pebrina*, aveva costretto molti imprenditori italiani, soprattutto lombardi, a cercare uova di baco da seta sane in terre lontane, fino al Giappone. La conseguente necessità della stipula di un trattato commerciale tra Italia e Giappone comportò la nascita di relazioni diplomatiche, che furono gestite con sapienza dagli ambasciatori italiani succedutisi in Giappone fino alla fine dell'Ottocento. Le delegazioni commerciali e diplomatiche italiane che si recarono in Giappone, tornarono da quel mondo lontano con casse di manufatti e “curiosità” che contribuirono in modo significativo al miglioramento della conoscenza dell'arte e dell'artigianato nipponico.

Progressivamente la cultura e l'estetica giapponesi influenzarono in Italia la pittura e la grafica, la produzione ceramica, l'arredamento e il teatro. Analogamente a quanto stava succedendo in Francia, anche la moda italiana subì delle trasformazioni dovute agli influssi giapponesi.

I cambiamenti riguardarono sia l'introduzione nei tessuti italiani di motivi decorativi tipicamente giapponesi, come ad esempio crisantemi e ventagli, sia un rinnovamento della foggia degli abiti.

Per quest'ultimo aspetto venne preso come modello di riferimento il kimono che, com'è noto, è l'abito tradizionale giapponese, dalla linea dritta, aperto sul davanti, che si indossa sovrapponendo il lembo sinistro sopra quello destro mediante un'alta cintura (*obi*).

¹ L. Lambourne, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, 2005, p. 6.

Dapprima il kimono venne indossato dalle signore borghesi e aristocratiche come veste da camera. L'usanza era così diffusa che la storica della moda Fabienne Falluel l'ha definita "kimonomania".² Come si evince dalle riviste dell'epoca, il kimono era apprezzato per la sua comodità e per le linee morbide, considerate più rispettose del corpo femminile in confronto agli scomodi abiti occidentali, che imprigionavano le donne entro rigidi corsetti.

In realtà, come ha evidenziato lo storico Bernard Rudofsky nel suo volume *The Kimono Mind*, da quando nel periodo Edo (1615-1868) l'*obi* divenne sempre più rigido e alto, il kimono si è trasformato in uno degli indumenti femminili meno comodi, tanto che nel 1887 l'imperatrice del Giappone condannò l'ampio *obi* come "inadatto al corpo umano"³. La scomodità del kimono emerse in tutta la sua drammaticità nel 1923, quando durante il terremoto di Kantō molte donne non riuscirono a mettersi in salvo perché limitate nei movimenti dagli *obi* che si impigliavano e dalla stretta forma tubolare del kimono⁴. Sulla scomodità del kimono si è soffermata anche la *fashion designer* italiana Nanni Strada, che ha descritto una sua vestizione del kimono negli anni Ottanta del Novecento⁵.

Tuttavia in Francia e in Italia furono apportate al kimono alcune modifiche, che ne aumentavano la praticità rispetto al modello originale. Anzitutto il kimono veniva indossato perlopiù 'all'europea', cioè con una sovrapposizione minima dei lembi anteriori. Inoltre spesso veniva portato senza cintura, oppure con cinture fermate morbidamente in vita, molto meno ingombranti dell'*obi*, che poteva raggiungere invece i tre metri di lunghezza.

È possibile che la convinzione che il kimono fosse un indumento comodo si sia radicata in Occidente durante il XVI secolo, quando cominciarono a giungere in Europa e in Italia le prime notizie sugli abiti giapponesi. Le fonti dell'epoca descrivono infatti i kimono - che all'epoca venivano chiamati in Giappone *kosode* - come abiti larghi e morbidi. In effetti nel secolo XVI i *kosode*, pur avendo già un taglio diritto e pur essendo già aperti sul davanti, non venivano stretti intorno al corpo, bensì portati molto larghi e fermati da cinture sottili, come si può desumere da alcuni dipinti giapponesi dell'epoca riprodotti nel capitolo I.

In Francia e in Italia, durante il giaponismo, il kimono non rimase confinato nelle pareti domestiche e non fu usato solo come veste da camera. In virtù della sua presunta comodità e per il fatto che veniva indossato senza corpetti, venne preso come modello dai cosiddetti movimenti *réform*, che si proponevano di rinnovare l'abbigliamento occidentale proponendo abiti ispirati alle foggie orientali. All'inizio del Novecento si fecero portavoce di queste istanze di rinnovamento in Francia il *couturier* Paul Poiret e in Italia Mariano Fortuny, che proposero abiti ispirati al kimono

² F. Falluel, *Kimonomania, Belle Époque*, in *Japonisme & mode*, op. cit., p. 137.

³ B. Rudofsky, *The Kimono Mind*, op. cit., p. 44.

⁴ F. Carlotto, *Vestirsi d'Occidente. Abbigliamento e identità nel Giappone moderno*, op. cit., p. 17.

⁵ N. Strada, *L'abito della salute*, in *Lezioni. Moda-design e cultura del progetto*, 2013, pp. 67-68: "[...] il kimono [...] a differenza del sari indiano (lungo telo di seta che avvolge morbidamente il corpo) è un indumento che costringe e limita i movimenti condizionando la mobilità. Nei miei viaggi degli anni Ottanta in Giappone [...] durante una mia visita di circostanza, ho anche subito una vestizione laboriosissima, un vero e proprio "impacchettamento" del corpo, praticato da due addette che avvolgevano, legavano, e fissavano i vari strati degli indumenti al mio corpo. Nella vestizione del kimono lo strato più intimo [...] è costituito da un indumento che copre il bacino e da una camicetta [...] che corrisponde alla nostra biancheria intima. [...] gli indumenti sovrastanti variano in numero e materiale a seconda della stagione. Sono trattenuti in vita da un'alta fascia di pesante tessuto jacquard, l'*obi*, che appiattisce le parti sinuose della figura e che deve risultare perfettamente lineare. Ogni "forma" femminile in senso occidentale è annullata, a tutto vantaggio ed esaltazione del volto e della nuca che è considerata zona di suggestiva attrazione. Il kimono è l'espressione coerente della cultura tradizionale giapponese, tra costrizione e bellezza rituale".

per il taglio dritto e per l'inserimento di motivi decorativi nipponici. Ma le loro proposte – dove peraltro talvolta influenze giapponesi si mescolavano a quelle cinesi e medio-orientali, a riprova di una certa confusione con cui era percepito il Giappone – furono accolte nell'ambito di una selezionata clientela aristocratica e artistica e non influenzarono in maniera significativa la moda italiana

Invece un'innovazione strutturale alla quale venne riservato ampio risalto nelle riviste femminili dell'epoca e che veniva presentata come desunta dal kimono, consisteva nell'introduzione negli abiti e nelle bluse delle cosiddette “maniche alla giapponese” o “maniche kimono”. Tali maniche, che oggi sono chiamate anche “maniche a pipistrello”, erano ricavate dall'estensione del taglio del busto. Ma curiosamente, esse non rispecchiavano affatto la forma delle maniche del kimono, che sono invece rettangolari e tagliate a parte rispetto al busto. Da ciò si deduce che all'inizio del XX secolo, nonostante il kimono fosse un indumento *à la page*, la sua struttura ancora non era stata ancora ben capita. Si dovette attendere la moda degli anni Venti con i suoi abiti dritti per trovare una piena comprensione e accoglienza, nell'abbigliamento occidentale, della bidimensionalità e del taglio dritto del kimono.

In tal modo trovava attuazione anche in Italia la terza fase dello sviluppo del giapponismo nella moda occidentale, dopo l'introduzione del kimono come elemento esotico e l'imitazione dei motivi giapponesi e dei loro metodi di stampa. Tale fase è consistita secondo Akiko Fukai, come si è ricordato nell'introduzione, nella “presa di coscienza della plastica del kimono”.

Il neo-giapponesismo nella moda italiana

Una rinnovata curiosità nei confronti del Giappone si registrò in Occidente a partire dagli anni Settanta del Novecento, quando il Paese del Sol Levante, che nel secondo dopoguerra era stato protagonista di un “miracolo economico”⁶, divenne una potenza economica a livello mondiale. La sua ascesa si sarebbe arrestata all'inizio degli anni Novanta con lo scoppio della “bubble economy”⁷, ma negli anni Ottanta i successi economici e finanziari giapponesi arrivarono a minacciare il primato statunitense. In Occidente si cominciò a parlare di “modello giapponese” e si vide nel toyotismo – ovvero l'efficiente organizzazione produttiva adottata dall'industria giapponese Toyota – una valida alternativa al fordismo-taylorismo, che stava ormai mostrando i suoi limiti⁸.

Furono quelli gli anni in cui il Giappone cominciò ad esercitare all'estero una forma di *soft-power* e diversi suoi prodotti culturali, dagli oggetti di design, ai *manga* (fumetti), agli *anime* (cartoni animati), riscossero grande successo in America e in Europa⁹.

⁶ Cfr. H. Brochier, *Le miracle économique japonais*, 1970.

⁷ Durante l'“economia della bolla” si verificò in Giappone una crescita esponenziale del valore delle attività finanziarie e dei terreni, alimentata da acquisti speculativi. L'esplosione della bolla giapponese nel 1990 comportò il crollo della borsa e del mercato immobiliare.

⁸ F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, 2006, p. 94.

⁹ Il termine *soft power* è stato coniato dal politologo statunitense Joseph S. Nye, Jr., della Harvard Kennedy School of Government. Secondo Nye il *soft power* indica l'abilità di esercitare una leadership con la forza dell'attrazione piuttosto che con la coercizione o con i soldi (cfr. J.S.Nye, *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, 2004, p. 1). Sempre secondo Nye, il *soft power* di una nazione si basa, oltre che sulla sua politica estera, sulla sua capacità di proporsi come attraente dal punto di vista culturale (Ivi, p. 11). Sul *soft power* giapponese cfr. S. Tsutomu, *Japan's Creative Industries. Culture as a Source of Soft Power in the Industrial Sector*, in W. Yasushi, D. McConnell, *Soft power superpowers. Cultural and National Assets of Japan and The United States*, 2008, pp. 128-153.

L'interesse per il Giappone coinvolse anche il mondo della moda. In quel periodo debuttarono a Parigi alcuni stilisti giapponesi - Kenzo Takada e Issey Miyake all'inizio degli anni Settanta, Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto all'inizio degli anni Ottanta - che con le loro proposte d'avanguardia fatte di abiti larghi e destrutturati, operarono una "rivoluzione" nella moda europea, come ha scritto la sociologa giapponese Yuniya Kawamura nel suo saggio *The Japanese Revolution in Paris Fashion*¹⁰.

Il loro influsso è stato tale che Kiyokazu Washida e Akiko Fukai hanno proposto nel 1996 di usare l'espressione *Neo-Japonism* per indicare la nuova ondata giapponese che ha percorso la moda occidentale dopo il giaponismo tardo ottocentesco¹¹. Tuttavia, come si è detto, l'interesse per il Giappone non fu circoscritto al solo ambito della moda.

Il termine *New Japonisme* era già stato usato nel 1984 dall'economista Jean-Pierre Lehmann relativamente all'interesse registrato in Occidente per l'economia nipponica durante il terzo quarto del XX secolo¹². Ma anche il tal caso la definizione di Lehman rischia di essere riduttiva, dal momento che il Giappone è stato un modello non soltanto economico. Inoltre i suoi influssi si sono manifestati nella cultura europea e americana soprattutto negli anni successivi a quelli indicati dall'economista.

In questa tesi si è deciso pertanto di usare l'espressione neo-giaponismo con un'accezione nuova, per indicare l'influenza del Giappone non solo sulla moda o sull'economia, ma più in generale sulla cultura occidentale tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento.

In Italia il neo-giaponismo nella moda si è manifestato secondo due modalità: da un lato alcuni stilisti hanno continuato a ispirarsi ai costumi tradizionali nipponici (si pensi alla rivisitazione del kimono da parte di Mila Schön, Irene Galitzine e Ken Scott negli anni Settanta e alla rielaborazione delle armature dei samurai nei completi di Giorgio Armani e Mario Valentino negli anni Ottanta); dall'altro lato vi è stato chi, come Romeo Gigli, Ennio Capasa e Antonio Marras, ha accolto le novità dell'avanguardia giapponese. Anche le case di moda pronta sono state ricettive nei confronti delle proposte degli stilisti giapponesi contemporanei, soprattutto negli anni Ottanta.

Sia che si trattasse di echi dei costumi antichi, sia che si trattasse di ispirazioni tratte dalla moda giapponese contemporanea, l'atteggiamento degli stilisti italiani non è stato di imitazione pedissequa, ma di rielaborazione dell'abbigliamento nipponico. In tal modo si è compiuta anche in Italia la quarta e ultima fase dell'affermazione del giaponismo nella moda occidentale, che secondo Akiko Fukai è consistita in una libera interpretazione dell'estetica giapponese nel campo dell'abbigliamento¹³.

È interessante notare come sia all'inizio degli anni Settanta, sia all'inizio degli anni Ottanta, vi sia stato un evento scatenante che ha acceso i riflettori sul Giappone e ha determinato la comparsa di influenze giapponesi nella moda italiana. Nel caso degli anni Settanta l'occasione è stata l'Expo di Osaka del 1970, che con i suoi 62 milioni di visitatori e i 680 miliardi di yen di fatturato, decretò il ruolo di leader svolto dal Giappone nell'economia mondiale¹⁴. Per il decennio successivo invece fu il successo straordinario riscosso dal film *Kagemusha* di Akira Kurosawa – ambientato nel

¹⁰ Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, op. cit.

¹¹ Cfr. http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf, p. 10, ultima consultazione 25 gennaio 2016

¹² Cfr. J.P. Lehmann, *Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan*, op. cit., pp. 757-768 e il primo paragrafo del capitolo V, relativo a "Il miracolo economico giapponese e il *New Japonisme*".

¹³ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., p. 29.

¹⁴ J.M. Bouissou, *Storia del Giappone contemporaneo*, 2003, p. 140.

Giappone del XVI secolo e vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes del 1980 – ad attivare di nuovo l'interesse della moda nei confronti del Paese del Sol Levante.

Nel frattempo anche il *made in Italy* riscuoteva sempre più successo in Giappone e certe invenzioni degli stilisti italiani furono imitate da quelli giapponesi. Ad esempio il progetto “A Piece of Cloth”, avviato da Miyake nel 1976, che prevedeva la produzione di abiti fatti con un unico pezzo di tessuto, sembra una diretta derivazione dell'analogo progetto *Il manto e la pelle*, elaborato da Nanni Strada nel 1973. Inoltre gli animali feroci stampati o applicati sui maglioni realizzati da Kansai Yamamoto a partire dal 1981, richiamano moltissimo il ‘bestiario’ di felini inseriti spesso da Krizia sulle sue maglie sin dal 1968.

1639-1853 e 1945-1969: i due periodi propedeutici all'affermazione di giapponismo e neo-giapponismo nella moda italiana

L'aver seguito, durante questa ricerca, l'evoluzione dei rapporti economici e culturali tra Italia e Giappone nel corso dei secoli, ha permesso di comprendere che giapponismo e neo-giapponismo non sono stati due momenti storici in cui improvvisamente si è accesa in Occidente una gran passione per il Giappone. Entrambi sono stati preceduti infatti da due periodi che potremmo definire propedeutici, in quanto percorsi da un interesse germinale nei confronti del Paese del Sol Levante, sviluppatosi poi successivamente.

Infatti, nonostante tra il 1639 e il 1853 il *bakufu* avesse posto in atto una politica di *sakoku* (Paese chiuso), volta a limitare i contatti con l'estero per proteggere la sicurezza nazionale, in Europa e in Italia si continuò a registrare nei confronti del Paese del Sol Levante una certa curiosità, che già si era manifestata con prepotenza negli anni immediatamente successivi alla ‘scoperta’ del Giappone nel 1543.

Tale curiosità venne soddisfatta nel Seicento e nel Settecento dalle pur scarse notizie e dai prodotti che i mercanti olandesi importavano dal Giappone. L'apprezzamento era tale, anche sul versante vestimentario, che i *kosode* vennero indossati come veste da camera alla fine del Seicento dagli uomini aristocratici anche in Italia. Inoltre alcuni tessuti prodotti in Italia tra il Seicento e il Settecento presentano influssi giapponesi nei soggetti e negli schemi compositivi.

Ancora più significativo è il periodo antecedente al neo-giapponismo, cioè gli anni compresi tra la fine della seconda guerra mondiale e il 1970. Dal punto di vista delle influenze giapponesi nella moda non fu certo una fase rilevante, poiché i riferimenti all'abbigliamento nipponico furono sporadici e si limitarono all'introduzione di qualche imitazione dell'*obi* (si pensi alla collezione di Irene Galitzine dell'A/I 1962-63), di qualche disegno vagamente giapponese nei tessuti e di qualche cappellino in stile giapponese. Ma quel che conta è che il dialogo culturale tra i due paesi era vivo, seppur condotto da una ristretta cerchia di studiosi e di intellettuali. Nel 1957 venne pubblicato il volume *Ore giapponesi*, dove l'etnologo e orientalista Fosco Maraini raccontava dei suoi viaggi in Giappone nella metà degli anni Cinquanta e forniva del Paese una descrizione approfondita. *Ore giapponesi* è considerato una pietra miliare per la conoscenza della cultura giapponese non solo in Italia ma anche all'estero, dal momento che è stato tradotto in molte lingue.

In quegli anni il design e l'architettura giapponese, con la loro essenziale funzionalità, incuriosirono e influenzano i designers e gli architetti italiani. Basti pensare alla loro ripetuta partecipazione alla Triennale di Milano e a quanto abbia inciso il Giappone nella produzione del designer Bruno Munari e dell'architetto Carlo Scarpa. Una mostra sul design giapponese svoltasi nel 1956 presso i grandi magazzini La “Rinascente” di Milano – di cui presento alcune fotografie inedite – testimonia

che l'interesse per il Giappone non era circoscritto all'intelligenza del nostro Paese, ma trovava riscontro quantomeno nella media borghesia.

“Le japonisme a été l'un des facteurs les plus puissants de l'évolution de la mode” anche nella moda italiana

In conclusione, non possiamo che sottoscrivere anche per la realtà italiana l'affermazione di Akiko Fukai secondo cui *“Le japonisme a été l'un des facteurs les plus puissants de l'évolution de la mode”*¹⁵. Infatti l'influenza del Giappone ha contribuito significativamente al rinnovamento della moda italiana sia dal punto di vista esornativo, mediante l'inserimento di motivi decorativi nipponici nei tessuti, sia dal punto di vista sartoriale. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, sono stati accolti nella struttura dell'abito dettagli desunti dal kimono (maniche pendenti, scollo incrociato sul davanti, alte cinture simili all'*obi*) e il suo taglio piatto, soprattutto negli anni Venti. Certo l'influenza giapponese si è espressa più pienamente durante il neo-giapponismo, quando accanto ad una riproposizione piuttosto stereotipata del kimono sono comparse le novità rivoluzionarie della “Japanese avant garde fashion”, come le linee informi e gli abiti over-sized.

A onor del vero occorre tuttavia precisare che in Italia, come del resto in Francia, gli influssi giapponesi non sono stati continui e si sono mescolati abbastanza frequentemente con le influenze cinesi. Inoltre in qualche circostanza è stata travisata, durante il giapponismo ottocentesco ma anche all'inizio degli anni Settanta del Novecento, la struttura autentica del kimono. Si pensi alle già citate “maniche alla giapponese” (o “maniche kimono”) che nulla hanno a che vedere con il kimono.

Il rischio di una ricerca che abbia per oggetto le influenze giapponesi nella moda è quello di fornire una visione parziale del più ampio fenomeno dell'orientalismo nella moda. La moda italiana e più in generale quella occidentale sono state percorse sin dal Medioevo da influenze orientali¹⁶. Roberta Orsi Landini e Grazietta Butazzi in occasione della mostra “L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito” del 1998 si sono soffermate sugli influssi medio-orientali nella moda italiana tra Seicento e Settecento e sulle “turcherie”¹⁷. Un discorso sull'orientalismo nella moda non può non menzionare le cineserie settecentesche e le influenze indiane. Queste ultime sono state determinanti per la genesi dei ‘mezzari’ genovesi, che erano grandi teli di cotone o lino, portati nei secoli XVII e XVIII dalle dame genovesi sul capo con funzione di mantello¹⁸. È stato dimostrato che il loro schema decorativo, dominato da un albero della vita centrale, deriva dal *palampore* indiano¹⁹.

Tuttavia, nel complesso, le cineserie e le influenze indiane hanno lasciato un'impronta soprattutto nei disegni dei tessuti per abbigliamento, incidendo ben poco sulle fogge vestimentarie²⁰.

In tempi più recenti, alla fine degli anni Sessanta, la moda occidentale è stata attraversata da una ondata di esotismo portata dal movimento *hippy*²¹. Gli *hippies* espressero la propria contestazione

¹⁵ A. Fukai, *Le japonisme dans la mode*, op. cit., p. 29.

¹⁶ Cfr. R. Martin, H. Koda, *Orientalism. Vision of the East in Western Dress*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 8 dicembre 1994 – 19 marzo 1995), 1994 e *Touches d'exotisme XIV – XX siècles*, 1998.

¹⁷ R. Orsi Landini, *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito*, op. cit., pp. 12-28 e G. Butazzi, *Incanto e immaginazione per nuove regole vestimentarie: esotismo e moda tra Sei e Settecento*, op. cit., pp. 35-44.

¹⁸ M. Bellezza Rosina, M. Cataldi Gallo, *Cotoni stampati e mezzari dalle Indie all'Europa*, 1993 e M. Bellezza Rosina, *La diffusione del tessuto stampato nell'abbigliamento maschile e femminile*, op. cit. 1995, pp. 193-238

¹⁹ M. Bellezza Rosina, *La diffusione del tessuto stampato nell'abbigliamento maschile e femminile*, op. cit., p. 230.

²⁰ G. Butazzi, *Moda, arte, storia, civiltà*, 1981, pp. 84-87.

²¹ Cfr. L. Kamitsis, *Artefacts étrangers et créations originales*, in *Touches d'exotisme XIV – XX siècles*, 1998, pp. 169-177: 170.

nei confronti della contemporanea società occidentale rifiutandone anche la tradizione vestimentaria, a favore di indumenti che provenivano soprattutto dall'Afghanistan, dall'India e dal Vicino Oriente, ma anche dall'Africa del Nord, dall'America degli Indiani e dall'America Latina²². Il risultato era, secondo la definizione di Lydia Kamitsis, “una sorta di cocktail etnico dell'apparenza” in cui però il Giappone non venne coinvolto, probabilmente per il forte processo di occidentalizzazione di cui era protagonista in quegli anni e per la sua sudditanza politica nei confronti degli Stati Uniti d'America²³.

Come ricordato dalla *fashion designer* Nanni Strada, durante gli anni Settanta del Novecento approdò a Parigi e a Milano la moda “maoista” della Cina popolare, prediletta dagli intellettuali di sinistra che vestivano con la giacca “alla Mao”. La moda maoista si diffuse a Milano attraverso il negozio di oggettistica e di abbigliamento “Oriente e Cina”, “che avrà nel 1978 il suo maggior successo con gli abiti da me [Nanni Strada, n. d. r.] disegnati e pubblicati su tutte le riviste di moda. Questo linguaggio introdurrà i capi di cotone trapuntati per l'inverno che sostituiranno i classici tessuti di lana [...]”²⁴.

Anche la scoperta dell'“esercito di terracotta” in Cina nel 1974 sollecitò la creatività degli stilisti italiani. Ad esempio Krizia nella collezione A/I 1981-82 propose cappotti ispirati alle armature di quei soldati.

Nonostante questi *exploits* di riferimenti alla Cina, sembra di poter affermare che le influenze cinesi - come del resto quelle indiane - non si siano innervate nello sviluppo della moda italiana come invece è successo agli influssi giapponesi. Quest'impressione trova conferma negli studi compiuti a proposito delle influenze cinesi sulla moda occidentale. Infatti le due mostre che si sono svolte in America nel 1999 e nel 2015 su quest'argomento hanno individuato sostanzialmente nel *qipao* - che è l'abito tradizionale femminile cinese - e nella divisa dell'epoca maoista le due tipologie di indumenti cinesi che hanno avuto più successo in occidente²⁵. Ma in Italia, a parte la giacca alla Mao degli anni Settanta ricordata da Nanni Strada, il *qipao* non ha lasciato quasi traccia.

Inoltre negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, mentre si affermava la “Japanese Avant garde fashion”, non vi è stata in Cina una corrispettiva corrente d'avanguardia, che sta emergendo invece solo in questi ultimi anni²⁶.

²² *Ibidem*. Cfr. anche *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute*, op. cit., pp. 513 e 602-603.

²³ F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, op. cit., pp. 92-93.

²⁴ N. Strada, *La moda del Novecento. Dal busto alla moda-arte*, in *Lezioni. Moda-design e cultura del progetto*, op. cit., 2013, p. 44.

²⁵ V. Steele, S.J. Major, *China Chic. East meets West*, op. cit., e *China through the Looking Glass*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Modern Art, 7 maggio. 6 agosto 2015), 2015.

²⁶ Cfr. S. Segre Reinach, *Un mondo di mode. Vestire globalizzato*, 2011, pp. 97-121

2. L'OCCIDENTALIZZAZIONE DELLA MODA GIAPPONESE

Nel corso della ricerca è emerso che, negli stessi due periodi in cui in Italia si è registrato un picco di interesse nei confronti della moda giapponese, specularmente in Giappone vi sono state influenze occidentali nella moda.

Come si è avuto modo di ricordare nel capitolo III, in Giappone, durante l'epoca Meiji (1868-1912) furono introdotti dall'Occidente modelli economici e culturali, strutture politiche e anche le fogge vestimentarie. Come ha evidenziato Federica Carlotto nel suo volume *Vestirsi d'Occidente*, si trattava di una scelta politica del governo che, mediante l'adozione di un abbigliamento in stile occidentale, intendeva mostrare al mondo intero il processo di occidentalizzazione in corso²⁷.

Per questo motivo, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, il Primo Ministro della Casa Imperiale impose che abiti occidentali venissero indossati “nei settori nevralgici della moderna struttura statale (amministrazione, esercito, ferrovia, poste, polizia)” e “nell'alta società con funzioni di pubblica rappresentanza in patria e all'estero”²⁸. Anche l'imperatore rinnovò il proprio guardaroba in senso occidentale²⁹. Così fece anche, dalla metà degli anni Ottanta, l'imperatrice, seguita dalle dame di corte e dalle mogli degli alti funzionari³⁰.

La gente comune non fu coinvolta, almeno in questa prima fase, nel processo di occidentalizzazione dell'abbigliamento³¹. Essendo tuttavia animata da una certa curiosità per la moda europea, si accontentava di abbinare qualche accessorio occidentale agli abiti tradizionali³². Fu così che, mentre in Italia le donne del popolino per ‘giapponesizzarsi’ compravano ventagli e ombrellini giapponesi (o anche le loro imitazioni), in Giappone gli uomini portavano cappelli a cilindro e bastoni da passeggio³³. In effetti, mentre il giapponismo nella moda europea fu un fenomeno prettamente femminile, l'occidentalizzazione della moda giapponese coinvolse soprattutto gli uomini, perché le donne furono sostanzialmente estranee al processo di modernizzazione in atto in Giappone³⁴.

In ogni caso, non sembra che in questa fase il Giappone abbia mostrato uno specifico interesse per la moda italiana, ad eccezione delle *mises* della regina Margherita³⁵. Curiosamente, nonostante alla fine dell'Ottocento fosse la moda francese a dettar legge in Europa, il Giappone commissionò a degli ateliers tedeschi il confezionamento di abiti occidentali, poiché un alto funzionario giapponese aveva sposato una nobildonna tedesca che fornì una consulenza sulle fogge occidentali e consigliò alcuni ateliers prussiani³⁶.

²⁷ F. Carlotto, *Vestirsi d'Occidente. Abbigliamento e identità nel Giappone moderno*, op. cit., pp. 27, 38 e 42.

²⁸ Ivi, pp. 13 e 38.

²⁹ Ivi, p. 13 e 216-221.

³⁰ Ivi, pp. 13 e 44. Cfr. anche F. Carlotto, *Icona di stile o icona di stato? L'abito occidentale e il ruolo di imperatrice nello stato nazionale Meiji*, op. cit., pp. 105-121.

³¹ F. Carlotto, *Vestirsi d'Occidente. Abbigliamento e identità nel Giappone moderno*, op. cit., p. 14.

³² Ivi, p. 14.

³³ Cfr. a tal proposito le critiche di E. Hillyer Giglioli sull'adozione in Giappone dell'abbigliamento occidentale, in *Viaggio intorno al globo della regia piroscafo italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*, op. cit., p. 505-506: “Ora colla mania di imitare gli Occidentali, i Giapponesi vestono in gran numero all'europea, e il Mikado stesso ne ha dato ultimamente l'esempio, ma duolmi dover dire che ciò non è certamente a loro vantaggio: un giapponese in abito nero e cappello a cilindro mi sembra goffo e brutto; diranno che non sono progressista, ma mi pare si possa acquistare quanta civiltà si voglia senza spogliarsi dell'abito nazionale”.

³⁴ F. Carlotto, *Vestirsi d'Occidente*, op. cit., p. 40.

³⁵ F. Carlotto, *Icona di stile o icona di stato? L'abito occidentale e il ruolo di imperatrice nello stato nazionale Meiji*, op. cit., p. 115.

³⁶ F. Carlotto, *Vestirsi d'Occidente*, op. cit., p. 143.

Negli Anni Novanta la “xenofilia vestimentaria” conobbe una battuta d’arresto, cui corrispose un revival dell’abito tradizionale giapponese, che venne chiamato “kimono” in Giappone proprio in quegli anni per attuare una distinzione anche linguistica tra abbigliamento occidentale e abbigliamento giapponese³⁷.

Con gli anni Venti del Novecento si riavviò l’occidentalizzazione dell’abbigliamento giapponese. Ma fu soprattutto durante il secondo dopoguerra, quando avvenne la cosiddetta “seconda apertura” del Giappone all’Occidente, dopo quella dell’epoca Meiji³⁸, che la moda occidentale esercitò un influsso consistente sulla moda giapponese³⁹. Pertanto, mentre in Italia e in Europa si stavano creando le premesse culturali per la nascita del neo-giapponismo degli anni Settanta e Ottanta, in Giappone si profilava una nuova ondata di occidentalizzazione della moda.

Se negli anni Cinquanta il modello di riferimento fu la moda francese, nel decennio successivo i giapponesi apprezzarono progressivamente anche la moda italiana. Tra i primi sarti italiani ad approdare in Giappone vi fu Irene Galitzine nel 1962, come ricordato nel capitolo V. Suggerita dalla grazia delle donne giapponesi, la Galitzine propose nelle collezioni A/I 1962-63 e P/E 1963 abiti da sera corredati da alte cinture legate posteriormente con grandi fiocchi, che si ispiravano agli *obi* dei kimono.

Ma la clientela giapponese non era affatto interessata a questi omaggi orientaleggianti. Prediligeva infatti i *tailleurs* e, più in generale, abiti dalla schietta linea occidentale. Nell’ambito della moda europea, le clienti giapponesi erano portate a preferire abiti dal taglio lineare e privi di eccessivi orpelli, che erano caratteristiche riscontrabili anche nei kimono. Pertanto la moda italiana, tendenzialmente più sobria rispetto a quella francese, rispondeva in modo adeguato al gusto delle giapponesi.

Nonostante l’incapacità dimostrata dal sistema moda italiano di proporsi in modo concorrenziale sul mercato giapponese – come dimostrò la scarna mostra sull’alta moda italiana organizzata dalla Camera della Moda nel padiglione italiano dell’Expo di Osaka del 1970⁴⁰ - le creazioni di alcune case di moda italiane riscosero particolare successo in Giappone all’inizio degli anni Settanta. È il caso di Mila Schön, le cui esportazioni in Giappone raggiunsero livelli tali che la *trading company* giapponese Itochu, con cui la Schön aveva un contratto in esclusiva in Giappone, acquisì nel 1986 il 40% della società⁴¹ e nel 1992 l’intero pacchetto azionario. Ancora oggi il marchio Mila Schön è di proprietà giapponese.

Il successo della moda italiana in Giappone continua tutt’oggi, come è stato ricordato da Claudio Giunta nel suo libro *Il paese più stupido del mondo*, nel quale ha raccontato la sua esperienza come *visiting professor* in Giappone nel 2009. Infatti, dopo aver chiesto ad una sua amica canadese che viveva a Tokyo: “Shinto, Buddha, Confucio... Ma in che cosa credono alla fine i giapponesi?”, si è sentito rispondere: “In Prada. Credono molto in Prada. Alcuni in Gucci”⁴².

Tutte queste considerazioni sul reciproco apprezzamento della moda giapponese in Italia e di quella italiana in Giappone in due fasi storiche nelle quali vi era un vicendevole interesse culturale,

³⁷ Ivi, pp. 14 e 23. Infatti fino ad allora il termine kimono indicava genericamente qualunque tipo di indumento. Ma con l’avvento dell’abbigliamento occidentale, il termine passò ad indicare la veste tradizionale giapponese, prima chiamata *kosode*.

³⁸ F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, op. cit., p. 91.

³⁹ F. Carlotto, *Vestirsi d’Occidente*, op. cit., 2012, p. 20.

⁴⁰ Cfr. nel capitolo VI, la parte relativa agli anni Settanta e a Mila Schön.

⁴¹ P. Gatti, *Ma as Mila*, op. cit., p. 236.

⁴² C. Giunta, *Il paese più stupido del mondo*, 2010, p. 37.

permettono di evidenziare ancora una volta l'importanza della moda come specchio dei tempi e come veicolo di conoscenza culturale. Come abbiamo visto, inoltre, nei rapporti tra Italia e Giappone la moda ha svolto anche una funzione politica, quantomeno nell'epoca Meiji, perché ha contribuito a rendere visibile il processo di occidentalizzazione allora in corso in Giappone.

3. PECULIARITÀ DEL GIAPPONISMO NELL'AMBITO DEGLI ORIENTALISMI: I MOTIVI DI UN SUCCESSO

A questo punto occorre cercare di comprendere i motivi per i quali il giapponismo e neo-giaponismo occupano un ruolo di tutto rispetto nell'ambito degli orientalisti. In altri termini, si tratta di capire perché il Giappone è stato apprezzato in Italia e in Europa.

Anzitutto, sin dal Cinquento gli Europei hanno dimostrato una grande ammirazione per l'elevato livello di civiltà raggiunto dal Giappone. Nelle fonti antiche ricorrono espressioni di stima nei confronti del popolo giapponese, a partire da Francesco Saverio, il primo missionario giunto in Giappone, il quale nel 1549 sosteneva che *"fra la gente pagana non se ne troverà un'altra che sia superiore ai giapponesi"*⁴³. Il bresciano Organtino Gneccchi Soldi, un altro missionario gesuita che giunse in Giappone nel 1570, arrivò a scrivere in una lettera che *"fora della fede, noi altri per più prudenti che noi si stimiamo, comparato a loro, siamo barbarissimi"*⁴⁴. La superiorità culturale del Giappone venne ribadita nel 1586 da Guido Gualtieri in un volume pubblicato in seguito all'arrivo in Italia nel 1585 di un'ambasciata giapponese: *"Finalmente non si può negare che quella gente [...] faccia qualche vantaggio non solo a gli Indiani, ma anco ai nostri d'Europa"*⁴⁵.

Erano considerazioni rivoluzionarie per l'epoca, se si considera che era la prima volta in cui gli occidentali mettevano in discussione la propria superiorità culturale rispetto alle popolazioni non europee.

L'opinione positiva sul Giappone proseguì anche nell'Ottocento. I resoconti dei viaggiatori italiani che si recarono in Giappone sono ricchi di ammirazione per la gentilezza di quel popolo, l'eleganza delle donne, la pulizia delle loro case e delle persone⁴⁶.

Tali osservazioni trovano riscontro in quegli anni anche in Inghilterra e in Francia⁴⁷. Non mancarono giudizi negativi, come quello di Baudelaire secondo cui *"i giapponesi sono scimmie"*⁴⁸, ma in linea di massima in Europa nel XIX secolo l'opinione nei confronti dei giapponesi era favorevole⁴⁹. Del Giappone si apprezzavano soprattutto l'arte e lo spiccato senso estetico. Ad esempio sir Rutherford Alcock, console inglese in Giappone, nel 1878 scrisse nel suo libro *Art and Art Industries in Japan* che *"power of expression, combined with simplicity of treatment, is a characteristic of Japanese Art"*⁵⁰.

⁴³ Lettera ai compagni residenti in Goa, da Kagoshima, 5 novembre 1549, in F. Saverio, *Dalle terre dove sorge il sole*, op. cit., pp. 322-23.

⁴⁴ P. Tacchi Venturi, *Il carattere dei giapponesi secondo i missionari del sec. XVI*, op. cit., p. 32.

⁴⁵ Cfr. G. Gualtieri, *Della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona...*, op. cit., 1895, p. 11.

⁴⁶ Si rimanda al cap. III, paragrafo 1, nella parte relativa a "Le relazioni dei viaggiatori italiani in Giappone nella seconda metà dell'Ottocento".

⁴⁷ J.P. Lehmann, *The Image of Japan. From Feudal Isolation to World Power, 1850- 1905*, 2011, pp. 46 e 58.

⁴⁸ Ivi, p. 48.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cit. in M. Yoshida, *Japanese Aesthetic Ideals*, in *Japan Style*, 1980, p. 18.

Analoghi apprezzamenti si ritrovano in tempi più recenti nel già citato saggio *Ore giapponesi* del 1957, dove ad esempio Maraini ha scritto: “semplicità, purezza, eleganza, un leggero tocco d’ascetismo, ecco la casa giapponese”⁵¹.

Anche lo scrittore Goffredo Parise nel romanzo ambientato in Giappone *L’eleganza è frigida* del 1982, si è soffermato sulla raffinatezza della cultura giapponese, quando ha scritto, a proposito del protagonista del suo romanzo:

“da quel primo approccio con il Giappone si avvide immediatamente che, per quanto raffinata, la cucina cinese risultava quasi grossolana in confronto ai sapori giapponesi. Gli parve, così, da quello che aveva visto fino quel momento, che il Giappone, nel suo insieme, fosse una derivazione della Cina, ma una derivazione estremamente perfezionata e portata ai più alti gradi termici dell’estetismo. [...] quel cibo era frutto di estetismo: mentre la disposizione dei bocconcini era perfezionismo”⁵².

Ciò non significa che non vi siano state fasi storiche in cui il Giappone sia stato guardato dall’Occidente con diffidenza, se non addirittura con disprezzo. Ciò è avvenuto ad esempio tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, quando il Giappone promosse e vinse le guerre espansionistiche contro la Cina (1894-1895) e la Russia (1904-05). A causa della sua politica imperialistica, in quel periodo venne presentato come il “pericolo giallo”⁵³. Questo tema si diffuse nella cultura di massa europea dell’epoca e assunse anche connotazioni razziali. Ma in Italia prevalse un atteggiamento di simpatia nei confronti del Giappone e il concetto di “pericolo giallo” venne alquanto sdrammatizzato⁵⁴.

L’apice dell’odio verso il Giappone da parte dell’opinione pubblica occidentale, soprattutto statunitense, è stato raggiunto probabilmente in seguito all’attacco di Pearl Harbour, il 7 dicembre 1941, quando la base americana di Pearl Harbour, nelle isole Hawaii, venne distrutta dalle forze aeronavali giapponesi. Poiché l’attacco avvenne prima che il Giappone avesse dichiarato guerra agli Stati Uniti, il presidente americano Franklin Delano Roosevelt parlò di “Day of infamy”.

Inoltre, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, si è diffuso in Occidente lo stereotipo secondo il quale i giapponesi sarebbero un popolo di *workaholics* abituati a pensare e a muoversi in gruppo, senza che alcuno spazio sia lasciato all’iniziativa individuale⁵⁵. In tal senso sono emblematiche le dure riflessioni scritte dal giornalista Tiziano Terzani, corrispondente in Asia per “Der Spiegel” e per “La Repubblica”, dopo il suo arrivo in Giappone nel 1986:

“il vero segreto di questo paese è che la gente adora lavorare, non ha altro da fare, non sogna altro, non gode d’altro e con questo davvero mi paiono i più infelici della terra, anche se magari loro questo non lo fanno. Imparare dal Giappone? Nemmeno a pensarci. Anzi dobbiamo conoscerlo bene per non averci niente da imparare, per averlo da temere. Educiamo i nostri figli alla fantasia, alla libertà e fregheremo i giapponesi, ma soprattutto faremo delle generazioni di felici”⁵⁶.

⁵¹ F. Maraini, *Ore giapponesi*, op. cit., 2012, p. 51.

⁵² G. Parise, *L’eleganza è frigida*, 2008 p. 21 [1a ed. 1982].

⁵³ Cfr. J.P. Lehmann, *The Image of Japan*, op. cit., pp. 143-180.

⁵⁴ V. Ferretti, *L’immagine del Giappone nella stampa e nelle riviste nazionaliste dei primi anni del Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., I, pp. 274-281: 274 e 277.

⁵⁵ J.P. Lehmann, *Madame Butterfly in a Rabbit-Hutch: Western Perceptions and Stereotypes of the Japanese*, in *Japan Style*, op. cit., pp. 23-32: 28-29.

⁵⁶ T. Terzani, *Un’idea di destino. Diari di una vita straordinaria*, 2014, p. 77.

E ancora, poco oltre, nel 1988: “i giovani vengono su come dei vasi di acciaio, vuoti. Uniformi, disciplina [...] tutto è prestabilito”⁵⁷.

Più recentemente Claudio Giunta, dopo un suo breve soggiorno in Giappone, ha descritto la “pesantezza insostenibile” della vita giapponese⁵⁸.

Vi è stato anche chi, a partire dalla sociologa americana Ruth Benedict nel suo saggio del 1946 *Il crisantemo e la spada*, ha posto in evidenza le contraddizioni di una cultura dove l’ascetismo e il culto del bello (simboleggiati dal “crisantemo”) convivono con dimostrazioni di violenza efferata (la “spada” cui si fa riferimento nel titolo)⁵⁹.

Ma sostanzialmente è rimasta immutata nel tempo l’ammirazione per il raffinato gusto estetico giapponese, che è stata determinante per la nascita della corrente del minimalismo nel design, nell’architettura e nella moda occidentali durante la seconda metà del XX secolo.

C’è un altro dato su cui è bene soffermarsi, in quanto permette di capire come mai l’Occidente abbia subito il fascino duraturo della sensibilità estetica del Giappone. Tale dato riguarda il *tópos* del Giappone come un “mondo al contrario” rispetto a quello occidentale. Questa considerazione ricorre insistentemente – dal Cinquecento ai giorni nostri – negli scritti degli italiani e degli europei che si sono cimentati nella descrizione del Giappone.

Solo per fare alcuni esempi, nelle fonti del XVI secolo si evidenziava il fatto che mentre gli europei montavano a cavallo da sinistra, i giapponesi lo facevano da destra; mentre le donne in Occidente si sbiancavano i denti per bellezza, in Giappone se li annerivano; mentre in Europa come segno di cortesia ci si toglieva il cappello, in Giappone si levavano le scarpe, e così via⁶⁰.

Alla fine dell’Ottocento Enrico Hillyer Giglioli, di ritorno dal Giappone, nel 1875 annotava tra l’altro che “essi scrivono dall’alto in basso, da destra a sinistra, in linee perpendicolari invece di orizzontali; i loro libri incominciano ove i nostri hanno fine [...]”⁶¹. Analogamente l’inglese Basil Hall Chamberlain nel suo libro *Things Japanese* del 1890, sviluppava l’idea secondo cui “i giapponesi fanno molte cose in maniera completamente opposta rispetto a quanto gli europei considerano naturale e appropriato”⁶² e faceva l’esempio dei sarti giapponesi che infilavano l’ago spingendo la cruna nel filo invece che il filo nella cruna e, quando cucivano, spingevano il tessuto nell’ago, anziché l’ago nel tessuto⁶³. In tempi più recenti, nel 2010 Claudio Giunta ha scritto: “Capovolgi l’Italia e cosa ottieni? Il Giappone”⁶⁴. Infine nel settembre 2015 è comparso sul “Corriere della Sera un articolo intitolato *Giappone. Il mondo alla rovescia*”⁶⁵.

Secondo l’antropologo Claude Lévi Strauss, tutti gli scritti che hanno presentato la realtà giapponese come un rovesciamento di quella domestica “hanno condiviso la stessa ambizione: al di là di un’inintelligibilità reciproca, essi insistono per mostrare trasparenti rapporti di simmetria”⁶⁶.

⁵⁷ Ivi, p. 79.

⁵⁸ C. Giunta, *Il paese più stupido del mondo*, op. cit., p. 176.

⁵⁹ R. Benedict, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, 1991 (ed. or. *Crisanthemum and the Sword*, 1946).

⁶⁰ Cfr. il cap. I, paragrafo 4 su “Francesco Saverio e gli scritti dei Gesuiti sul Giappone”.

⁶¹ Cfr. E.H. Giglioli, *Viaggio intorno al globo della regia pirocovetta italiana Magenta*, op. cit., p. 341 e la parte relativa a “Le relazioni dei viaggiatori italiani in Giappone nella seconda metà dell’Ottocento” nel cap. III, paragrafo 1.

⁶² Cit. in C. Lévy Strauss, *L’altra faccia della luna*, 2015, p. 154.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ C. Giunta, *Il paese più stupido del mondo*, op. cit., p. 175.

⁶⁵ M. Sideri, *Giappone. Il mondo alla rovescia*, “Corriere della Sera”, 25 settembre 2015, pp. 32-33.

⁶⁶ C. Lévy Strauss, *L’altra faccia della luna*, op. cit., p. 157.

La riconosciuta simmetria tra due culture le unisce opponendole⁶⁷. In altri termini, incontrare un mondo che è l'esatto opposto rispetto al proprio, non significa misurarsi con una generica diversità, ma con un'estraneità che è familiare perché è il rovesciamento di sé. Quindi tutti questi scritti hanno contribuito a far sì che l'Occidente riscoprisse in qualche modo se stesso nel Giappone.

Per questo motivo è parso appropriato porre all'inizio di queste conclusioni il frammento del filosofo greco Eraclito "*L'opposto concorde e dai discordi bellissima armonia*", in quanto esso sembra sintetizzare il rapporto tra l'Italia e il Giappone, tanto distanti geograficamente e culturalmente, ma avvicinati dalla scoperta che le differenze culturali possono essere occasione di un reciproco apprezzamento.

Di certo l'occidentalizzazione del sistema economico e produttivo, oltre che l'assunzione di stili di vita occidentali avviate dal Giappone a partire dall'epoca Meiji hanno contribuito a far percepire questo Paese come più prossimo culturalmente all'Europa e all'America rispetto ad altri stati orientali come l'India e la Cina.

Durante l'epoca Meiji, secondo lo slogan "spirito giapponese, tecnica occidentale", i riformatori giapponesi si prefiggevano di combinare i valori della tradizione con la modernizzazione tecnica del Paese⁶⁸. Si può dire che i loro propositi abbiano trovato attuazione, poiché l'accoglienza di istituzioni o costumi stranieri non comportò necessariamente da parte del Giappone una negazione *tout-court* della propria identità culturale⁶⁹. Ci furono anzi, nel corso del XX secolo, reazioni nazionalistiche e scioviniste volte al recupero di valori considerati genuinamente nipponici⁷⁰. Basti pensare alla figura dello scrittore giapponese Yukio Mishima (1925-1970) e alla sua strenua battaglia in difesa delle tradizioni culturali del suo Paese.

L'occidentalizzazione del Giappone fu ancora più evidente con il suo sviluppo economico e commerciale successivo alla Seconda Guerra Mondiale. Nel giro di due decenni il Giappone raggiunse il rango di seconda potenza economica del mondo capitalistico⁷¹. Si venne così a creare il paradosso per il quale il Giappone, pur essendo geograficamente il Paese asiatico più lontano dall'Europa, ne era diventato quello economicamente e culturalmente più vicino. Del resto già nel 1904 lo storico inglese Douglas Sladern aveva scritto che "*Japan is no longer the hermit of the East, but the most Western of the nations of the West*"⁷².

La singolarità del Giappone nella sua relazione con l'Occidente è stata ben riassunta da Lévi Strauss, secondo cui

"La cultura giapponese, quindi, faccia a faccia con l'Oriente e l'Occidente, si singularizza. Il Giappone, nel lontano passato, ha ricevuto molto dall'Asia. Ha ricevuto molto dall'Europa in un passato più vicino, e più recentemente ancora dagli Stati Uniti. Ma tutti i prestiti sono stati così attentamente filtrati, la loro più sottile sostanza ben assimilata che, fino ad oggi, la cultura giapponese non ha perduto la propria specificità.

⁶⁷ Ivi, p. 158.

⁶⁸ F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, op. cit., p. 79

⁶⁹ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., pp. 147-148: "L'occidentalizzazione del Giappone Meiji deve essere considerata alla luce del fatto che essa non fu un fine, ma uno strumento per realizzare il *fukoku kyōkei*, trattandosi di un processo in cui l'accoglienza di istituzioni, idee o usanze straniere non implicò necessariamente un rifiuto della tradizione *tout court*".

⁷⁰ Ivi, p. 148.

⁷¹ F. Mazzei, V. Volpi, *Asia al centro*, op. cit., p. 91.

⁷² D. Sladern, *Queer Things about Japan*, London, 1904, cit. in J.P. Lehmann, *The Image of Japan*, op. cit., p. 20.

Ciò non impedisce che Asia l'Europa e l'America possano ritrovarvi immagini profondamente trasformate di loro stesse”⁷³.

4. LA SITUAZIONE ATTUALE: UNA TERZA ONDATA DI GIAPPONISMO IN ITALIA

Secondo lo storico dell'arte Sugiura Tsutomu, tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del XXI secolo si è affermata nel mondo la “third generation Japanism”, ovvero la terza generazione di giapponismo, dopo il primo giapponismo tardo-ottocentesco e il secondo giapponismo, emerso a suo parere negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento⁷⁴. L'ultimo giapponismo si distingue dagli altri due per il coinvolgimento dei giovani e per il fatto di basarsi sulla “Japanese contemporary pop culture”, che comprende soprattutto i *manga*, gli *anime* (si pensi agli *anime* di Hayao Miyazaki e al successo planetario del suo cartone animato *La città incantata* del 2001, che ha vinto nel 2002 l'Orso d'oro al Festival di Berlino e nel 2003 l'Oscar come miglior film di animazione), i videogames (tra cui i famosi *Pokémon*) e i giochi di carte⁷⁵.

Sull'interesse per il Giappone da parte delle nuove generazioni si è soffermato nel 2003 anche Giorgio Amitrano – docente di Lingua, Cultura e Letteratura giapponese presso l'Università Orientale di Napoli e, dal 2012, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo –, secondo cui i giovani d'oggi si accostano alla cultura nipponica con una naturalezza ignota alla sua generazione e a quelle precedenti⁷⁶.

Nell'ambito dell'ultima ondata di giapponismo, che si potrebbe definire pop-giapponismo, svolge un ruolo abbastanza rilevante anche il settore della moda, poichè sono state accolte in Italia – come del resto in tutto l'Occidente – alcune novità emerse nella moda giapponese degli ultimi anni.

In Giappone, negli anni Novanta del Novecento, si è affermato il fenomeno delle subculture giovanili di strada, caratterizzate da un abbigliamento alquanto singolare, frutto della contaminazione tra “moda alta” ed estetica punk e gotica⁷⁷. Gruppi di giovani giapponesi, soprattutto ragazze, hanno cominciato a travestirsi imitando i loro beniamini, che appartenevano prevalentemente al mondo dei *manga* e degli *anime*. Il termine *cosplay* (che è la fusione dei vocaboli inglesi *costume*, ovvero ‘costume’ e *play*, che significa ‘giocare’ e ‘recitare’) è stato

⁷³ C. Lévy Strauss, *L'altra faccia della luna*, 2015, p. 62.

⁷⁴ S. Tsutomu, *Japan's creative Industries. Culture as a Source of Soft Power in the Industrial Sector*, op. cit., p. 134.

⁷⁵ *Ibidem*. Sull'attrazione della “Japan Wave” (onda giapponese) sui giovani americani cfr. A. Allison, *The Attraction of the J-Wave for American Youth*, in W. Yasushi, D. L. McConnell, *Soft power superpowers. Cultural and National Assets of Japan and The United States*, 2008, pp. 99- 110: 101: “This J[apan]-trend in America is also reflected in the craze over Japanese *manga* and *anime* (often called “Japanimation” in America) [...]; the continuing and growing interest in Zen, karate, ki-aikido, sushi, and green tea; the commercial cult faddism of Hello Kitty and Kitty-ish spin-offs; the rise in toy trends such as Digimon, Yu-Gi-Oh! and Pokémon”.

⁷⁶ Cfr. G. Amitrano, *Si può tradurre il Giappone? Riflessioni sulla traduzione letteraria dal giapponese*, in *Italia-Giappone 450 anni*, op. cit., II, pp. 597-600: 598-599: 600: “Per i giovani d'oggi *manga* e *anime*, con i loro particolari codici espressivi e i riferimenti al mondo giapponese, sono stati, nel bene e nel male, strumento di intrattenimento e formazione nella stessa misura di quanto lo siano stati in passato i fumetti e i cartoni animati di Walt Disney. Il Giappone è entrato a far parte, non solo del loro immaginario, ma del loro bagaglio di conoscenze con una naturalezza ignota alla mia generazione e a quelle precedenti [...]”.

⁷⁷ Sulla moda delle subculture giapponesi cfr. Y. Kawamura, *Japanese Fashion Subcultures*, in *Japan Fashion Now*, a cura di V. Steele, 2010, pp. 209-227. Cfr. anche S. Segre Reinach, *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato*, op. cit., pp. 54-57.

coniato proprio per definire questo nuovo hobby. Fra i *cosplayers* si sono formati dei sottogruppi come quelli delle 'Lolita' e quello delle 'mori girls' ("ragazze della foresta")⁷⁸.

Questi tipi di travestimento hanno avuto una certa eco in Italia, dove tuttavia restano un fenomeno alquanto circoscritto che trova espressione quasi esclusivamente durante gli eventi organizzati dai *cosplayers*⁷⁹.

Ha avuto più diffusione nel nostro Paese invece il fenomeno Muji, che è un'azienda di abbigliamento e arredamento fondata a Tokyo nel 1980. Il suo nome, usato dal 1999, deriva dalla frase "Mujirushi Ryōhin", che in giapponese significa "prodotti di qualità senza marchio"⁸⁰. Muji infatti propone prodotti dal design semplice ed essenziale, privi di logo e simboli identificativi. Dal 2004 al 2015 ha aperto in Italia nove negozi⁸¹.

Uno stile basic, "nitido e senza fronzoli"⁸² caratterizza anche l'abbigliamento casual proposto da UNIQLO, azienda di *fast fashion* nata in Giappone nel 1984⁸³. UNIQLO ha aperto *flagship stores* in tutto il mondo, da Parigi a New York, ma non ancora in Italia, dove i suoi prodotti sono acquistabili solo via internet.

L'aspetto interessante che accomuna queste due aziende consiste nel proporre indumenti basilari che i clienti possono combinare a piacimento, esprimendo così il proprio estro. Tale 'filosofia', che è stata dichiarata esplicitamente da UNIQLO e pone l'accento sulla creatività individuale, sembra voler sfatare lo stereotipo secondo il quale i giapponesi sono campioni dell'imitazione e poco avvezzi ad autonomi slanci di originalità⁸⁴.

Nel frattempo gli stilisti italiani continuano a trarre ispirazione sia dalla moda giapponese tradizionale, sia da quella dei *fashion designers* contemporanei come Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo.

Sul versante del recupero della tradizione vestimentaria nipponica, ad esempio, nel 2011 Giorgio Armani ha reso omaggio al Giappone in seguito al disastro nucleare di Fukushima proponendo nella collezione di alta moda 'Armani Privé' dell'autunno/inverno 2011-2012 abiti decorati con motivi decorativi tipici dell'iconografia giapponese, come libellule ed iris, e dotati di alte cinture simili agli *obi*. Per quanto riguarda invece l'influenza della moda giapponese contemporanea, la stilista bergamasca Daniela Gregis (che ha aperto il suo primo negozio monomarca a Bergamo nel 1997) ha ripreso nelle sue creazioni - dove prevalgono indumenti larghi e dalla linea essenziale - molte delle novità che hanno contraddistinto lo stile di Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo sin dagli anni Ottanta, come l'introduzione di arricciature e nodi in abiti spesso asimmetrici, con gli orli sfrangiati,

⁷⁸ Cfr. S. Segre Reinach, *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato*, op. cit., p. 54.

⁷⁹ L. Vanzella, *Cosplay culture. Fenomenologia dei costume players italiani*, 2005. Cfr anche il sito <http://www.cosplayitalia.it>, ultima consultazione 17 gennaio 2016, dove sono riportate notizie sul "mondo dei cosplay in Italia".

⁸⁰ <http://www.muji.eu/pages/about.asp?PT=100> ultima consultazione 17 febbraio 2016.

⁸¹ <http://www.muji.eu/pages/stores.asp?area=it>, ultima consultazione 17 febbraio 2016.

⁸² P. Colaiacomo, *Il Giappone a Piccadilly*, in *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, a cura di C. Giorcelli, vol. 12, 2012, pp. 45-70: 53.

⁸³ Cfr. http://www.uniqlo.com/eu/en/company/about_uniqlo.html, ultima consultazione 17 febbraio 2016. Su UNIQLO cfr. anche P. Colaiacomo, *Il Giappone a Piccadilly*, op. cit. e S. Segre Reinach, *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato*, op. cit., p. 56.

⁸⁴ Cfr. il sito di UNIQLO http://www.uniqlo.com/eu/en/company/about_uniqlo.html, ultima consultazione 17 febbraio 2016: "Our clothes are simple and essential yet universal, so people can freely combine them with their own unique styles, in any way they choose, every day of the year".

che danno un'impressione di non finito. Le sue creazioni sono molto apprezzate dalla clientela straniera, in particolar modo giapponese. La sintonia tra le sue proposte e le sperimentazioni degli stilisti giapponesi contemporanei è tale che alcuni suoi capi sono approdati nel Dover Street Market di Londra, che è un concept store 'di tendenza', ideato da Rei Kawakubo di Comme des Garçons⁸⁵. Il design giapponese continua a riscuotere successo in Italia, per la sua funzionalità e il perenne "dialogo con la natura"⁸⁶. Anche gli architetti giapponesi suscitano ancora interesse in Italia. Basti pensare alla collaborazione ormai pluridecennale tra Tadao Ando e Giorgio Armani, che all'architetto giapponese ha affidato a Milano la progettazione sia dell'Armani Teatro (nel 2001), sia dell'Armani-Silos, il museo inaugurato nel 2015 che ripercorre la storia della *Maison* Armani. Anche Arata Isozaki è stato chiamato a realizzare interventi in alcune città italiane, come i grattacieli di Citylife a Milano e la controversa nuova uscita della Galleria degli Uffizi, non ancora realizzata.

Ma, rispetto al neo-giaponismo della fine del XX secolo, che si basava prevalentemente sul design e sulla moda, il giaponismo del XXI secolo ha come protagonista soprattutto il cibo.

Come ha provocatoriamente affermato la storica dell'arte orientale Rossella Menegazzo in un convegno a Milano nel 2014, "il Giappone oggi ci prende per la gola"⁸⁷. Prova ne sono la proliferazione dei ristoranti giapponesi (anche se spesso gestiti da cinesi), la comparsa di prodotti giapponesi (ad esempio i *sushi*) nei banchi dei supermercati, l'interesse nei confronti della cerimonia del tè - a cui il professore di lingua e letteratura giapponese Aldo Tollini ha dedicato un volume nel 2014⁸⁸ - ma soprattutto l'eccezionale successo del padiglione giapponese all'Expo di Milano conclusosi il 30 ottobre 2015, il cui tema principale, "Nutrire il pianeta", verteva appunto sull'alimentazione. Il fatto che decine di migliaia di persone di ogni provenienza geografica e culturale siano state disposte ad affrontare lunghe ore di attesa pur di accedere al ristorante virtuale nel quale si potevano 'assaggiare' le specialità culinarie nipponiche, è significativo del diffuso interesse nei confronti del Giappone e della sua cucina⁸⁹.

Il Giappone dunque continua ancora oggi ad irradiare il suo fascino all'estero. La sua capacità di influenzare significativamente le culture occidentali, ma anche quelle asiatiche, tra cui la Cina, potrebbe apparire sconcertante, se si considera che uno dei tratti distintivi della storia giapponese consiste nell'aver assimilato in più occasioni influenze esterne⁹⁰. Si considerino ad esempio

⁸⁵ F. Tinaglia, *Daniela Gregis sfilata a Milano, con "Matilde" spinge su New York*, in "L'Eco di Bergamo", 20 febbraio 2014, http://www.ecodibergamo.it/stories/Moda%20e%20Tendenze/daniela-gregis-sfila-a-milano-con-matilde-spinge-su-new-york_1046718_11/ ultima consultazione 18 febbraio 2016

⁸⁶ Cfr. L. Coz, *La leggerezza del nippo-design*, "Corriere della Sera", 22 maggio 2010, p. 39; L. Coz, *Addio manga, il Giappone riporta natura e spirito nel tempio domestico*, "Il Corriere della sera", 16 febbraio 2013, p. 41; S. Nani, *Il Giappone con sentimento che ci piace*, "Corriere della Sera", 31 gennaio 2015; I. Carlesimo, *Giapponesi in forma*, "La Repubblica", 15 ottobre 2015, p. 46: "E' il Giappone, con le sue millenarie tradizioni, a ispirare la creatività di molti designer [...]. E così, come il kimono e le cinture obi che in queste stagioni fanno tendenza nella moda, anche la casa 'parla' giapponese con tavolini che richiamano le pietre dei giardini zen. Stoffe che riportano agli abiti tradizionali, lampade che sembrano lanterne e sgabelli o accessori per la tavola piegati come veri origami"...

⁸⁷ R. Menegazzo, *Arte e design nel Giappone contemporaneo: tradizione e avanguardia alla conquista dell'Occidente*, contributo al convegno *Le arti nella storia e nelle società dell'Asia*, Milano, Accademia Ambrosiana, Classe di studi sull'Estremo Oriente, VII Dies Academicus, 23 ottobre 2014.

⁸⁸ A. Tollini, *La cultura del Tè in Giappone e la ricerca della perfezione*, 2014.

⁸⁹ <http://www.expo2015.org/it/partecipanti/paesi/giappone>, ultima consultazione 30 novembre 2015.

⁹⁰ F. Gatti, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, op. cit., p. 193.

l'adozione del sistema di scrittura cinese alla fine del III secolo d.C.⁹¹ e l'introduzione del confucianesimo cinese e del buddismo indiano nel VI secolo d.C.⁹². A più riprese, poi, il Giappone ha vissuto 'ondate' di occidentalizzazione, a partire dal XVI secolo, con l'arrivo dei missionari gesuiti. Le influenze occidentali sono state ancora più evidenti durante l'epoca Meiji e infine dopo la seconda guerra mondiale.

Ma il Giappone non è diventato l'appendice delle culture che via via ha assimilato. La sua forza è consistita nell'aver metabolizzato le influenze straniere e nell'averle fatte proprie senza perdere la propria identità culturale⁹³. Si pensi al kimono, di cui tanto abbiamo parlato in questo lavoro. L'abito tradizionale giapponese deriva da un indumento cinese, che tuttavia i giapponesi hanno rielaborato in modo autonomo, tanto da farlo diventare uno degli emblemi della propria civiltà⁹⁴.

⁹¹ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, op. cit., p. 19.

⁹² Ivi, p. 16.

⁹³ P. Beonio Brocchieri, *Un popolo in evoluzione*, in *Giappone. Un'ipoteca sul domani*, 1970, pp. 17-26: 19-23.

⁹⁴ A. Van Assche, *Kimonos d'hier et d'aujourd'hui*, in *Kimonos art déco. Tradition et modernité dans le Japon de la première moitié du XXe siècle*, op. cit., pp. 8-9.

BIBLIOGRAFIA

- 1900-1960. *L'alta moda capitale. Torino e le sartorie torinesi. Collezione Roberto Devalle*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'Automobile, 18 dicembre 1991-2 febbraio 1992), Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1991
- 1945-2000. *Il design in Italia. 100 oggetti della collezione Permanente del Design Italiano della Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 2001), a cura di Silvana Annichiarico, Gangemi, Roma, 2001

- Adorno Theodor W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, [ed. or. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970]
- *Alcune lettere delle cose del Giappone. Dell'anno 1579 insino al 1581*, Francesco Zannetti, Roma, 1584.
- Allison Anne, *The Attraction of the J-Wave for American Youth*, in Watanabe Yasushi e David McConnell, *Soft power superpowers. Cultural and National Assets of Japan and The United States*, M.E. Sharpe, Armonk-London, 2008, pp. 99-110
- *Anno 1585: Milano incontra il Giappone. Testimonianze della prima missione giapponese in Italia*, Camera di Commercio di Milano, Milano, 1990
- Antonia, *Le grandi prime della moda I - A Parigi*, in "La donna", settembre 1953, n. 9, p. 7
- *Architettura giapponese contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 15 marzo - 15 aprile 1969) a cura di Paolo Riani, Centro Di, Firenze, 1969
- Arzeni Flavia, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1987
- *Avisi venuti nouamente da Roma delli XXIII di marzo 1585. Dell'entrata nel pubblico Concistoro de due Ambasciatori mandati da tre re potenti del Giapone, conuertiti nouamente alla santa fede Christiana, à dare vbbidienza à sua Santità*, Benacci Bologna, 1585
- Ayers John, Fromentin Hélène, Paul-David Madeleine, Tamburello Adolfo, *La ceramica dell'Estremo Oriente*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1983
- Ayers John, Impey Oliver, Mallet J.V.G., *Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 6 luglio - 4 novembre 1990), Oriental Ceramic Society, London, 1990

- Bartoli Daniello, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù. L'Asia descritta dal P. Daniello Bartoli della medesima compagnia. Parte prima, libro III*, Tipografia del Pio Istituto in San Barnaba, Brescia, 1837 [1a edizione 1660].
- Barthes Roland, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984 [ed. or. *L'empire des signes*, Skira, Genève, 1970]
- Belfanti Carlo Marco, *Civiltà della moda*, Il Mulino, Bologna, 2008
- "Bellezza" Luglio 1958, anno XVIII, n. 7
- "Bellezza", Settembre 1958, XVIII, n. 9
- "Bellezza", Febbraio 1959, XIX, n. 2
- Bellezza Rosina Margherita, Cataldi Gallo Marzia, *Cotoni stampati e mezzari dalle Indie all'Europa*, Sagep, Genova, 1993

- Bellezza Rosina Margherita, *La diffusione del tessuto stampato nell'abbigliamento maschile e femminile. Da fenomeno d'élite a prodotto di massa*, in *Storia della moda*, a cura di Ranieri Varese e Grazietta Butazzi, Calderini, Bologna, 1995, pp. 193-238
- Benedict Ruth, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1991 [ed. or. *Crisanthemum and the Sword*, 1946].
- Benton Minnich Helen, *Japanese Costume and the Makers of its Elegant Tradition*, Rutland-Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1963
- Beonio-Brocchieri Paolo, *Storia del Giappone*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1996
- Bercieri Roffi Bruna, *Kasa, gli ombrellini nipponici*, in "Yamato", anno II, n. 6, giugno 1942, pp. 154-155;
- Bernasconi Silvana, "Largo al largo, al corto, alla sera per l'alta moda francese", in "Vogue", edizione italiana, marzo 1977, n. 305, pp. 434-450
- Bernasconi Silvana, *Un salto in Giappone*, in "Harper's Bazaar Italia", n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970, pp. 88-89.
- Bianchino Gloria, *Bruno Munari: il disegno, il design*, catalogo della mostra a cura di Mariapia Branchi (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 febbraio – 30 marzo 2008), Corraini, Mantova, 2008
- Bienati Luisa, Scrolavezza Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2009
- Boglione Roberta, *Il japonisme in Italia 1860-1900 – Parte prima*, in "Il Giappone", XXXVIII, [1998], 2000, pp. 85-113;
- Boglione Roberta, *Il japonisme in Italia – Parte seconda 1900-1930*, in "Il Giappone", XXXIX, [1999], 2001, pp. 15-47
- Bonini Giuseppe e Mucci Egidio, a cura di, *Mon Rêve. Fondo foto/grafico di Alice Maude Gardner (1860-1920)*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, settembre-ottobre 1981), Vallecchi Editore, Firenze, 1981.
- Borioli Gisella, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, Edimoda, Milano, 1990
- Borioli Gisella, *10 anni di moda. 1980-1990, Cronache, tendenze, protagonisti*, numero speciale di "Donna", 1990.
- Boscaro Adriana, *Letteratura: l'editoria e il Giappone*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2003, II, pp. 603-607
- Boscaro Adriana, *Il Giappone negli anni 1549-1590 attraverso gli scritti dei Gesuiti*, in "Il Giappone", VI, 1966, pp. 63-85.
- Boscaro Adriana, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzioni*, Cafoscarina, Venezia, 2000
- Boscaro Adriana, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, Cafoscarina, Venezia, 2008
- Bosoni Giampiero, *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*, Skira, Milano, 2002 [1a edizione ICE, Istituto Italiano per il Commercio con l'Estero, 2001]
- Bouissou Jean- Marie, *Storia del Giappone contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2003 [ed. or. *Le Japon depuis 1945*, Paris, Arman Colin, 1997]
- Boyd Robin *Orientamenti nuovi nell'architettura giapponese* Milano, Electa, 1969

- Brancaccio Giuseppe, *Le ambascerie giapponesi al papato nei secoli XVI e XVII*, in *Nell'impero del Sol Levante. Viaggiatori, missionari e diplomatici in Giappone*, atti del convegno a cura di Adolfo Tamburello, Fondazione Civiltà Bresciana Camera di commercio di Brescia, Brescia, 1998, pp. 49-64
- Branzi Andrea, *Un museo del design italiano. Il design italiano 1964-1990*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 28 febbraio – 10 maggio 1996, 27 giugno – 31 dicembre 1996), Electa, Milano, 1996
- Braudel Fernand, *Civiltà Materiale, economia e capitalismo secoli XV-XVIII. I Le strutture del quotidiano*. Einaudi, Torino, 1993, [1a edizione Parigi 1979]
- Breda Marzio, *Haiku, la cura di Zanzotto*, in “La lettura”, 30 settembre 2012, pp. 34-35
- Breue raguaglio dell'isola del Giappone, havuto con la venuta a Roma delli Legati di quel Regno. Ove in compendio si tratta de i costumi di quei popoli, della religione, essercitij, abiti, vitto, qualità dell'aere, & molte altre cose. Con un presente fatto da detti Legati al Serenissimo Gran Duca di Toscana, Roma – Parlasca, Venezia, 1585
- Breue raguaglio dell'isola del Giappone. Et di questi signori, che di là sono venuti à dar obedientia alla Santità di N. S. Papa Gregorio XIII, Alessandro Benacci, Bologna, 1585
- Brin Irene, *Collezioni italiane 1955. A Roma, primavera spensierata estate innamorata*, in “Bellezza” febbraio 1955, anno XV, n. 2, pp. 22-23
- Brochier Hubert, *Le miracle économique japonais 1950 – 1970*, Calmann-Lévy, Paris, 1970 [1a ed. 1965].
- Buisson Sylvie et Dominique, *Kimono. Art traditionnel du Japon*, Edita, Lausanne, 1983
- Burstein Daniel, *Yen! L'impero finanziario giapponese sfida l'America*, Leonardo, Milano, 1990 [ed. or. *Yen! Japan's New Financial Empire and its Threat to America*, Simon and Schuster, New York, 1988]
- Buss Chiara, *Seta oro e argento. Le sete operate del XVIII secolo*, Fabbri, Milano, 1994
- Butazzi Grazietta, *Gli anni Trenta. La moda italiana si mette a confronto, tra autarchia e nuove prospettive*, in *Moda femminile tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 2000) a cura di C. Chiarelli, Sillabe, Livorno, 2000, pp. 12-19.
- Butazzi Grazietta, *Incanto e immaginazione per nuove regole vestimentarie: esotismo e moda tra Sei e Settecento*, in *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 3 luglio 1998 – 30 aprile 1999) a cura di Roberta Orsi Landini, Artificio, Firenze, 1998, pp. 35-44.
- Butazzi Grazietta, *Moda, arte, storia, civiltà*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1981
- Butazzi Grazietta, *Tra mode occidentali e “costumi” medio orientali: confronti e riflessioni dai repertori cinquecenteschi alle trasformazioni vestimentarie tra XVII e XVIII secolo*, in *Il vestito dell'altro: semiotica, arti, costume*, a cura di Giovanna Franci e Maria Giuseppina Muzzarelli, Lupetti, Milano, 2005, pp. 251-270.
- Calza GianCarlo, *Ukiyo-e. il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 Febbraio 2004 – 30 maggio 2004), Electa, Milano, 2004
- Cantone M. H., *Le estremo orientali. Il nudo al Giappone*, in “La scena illustrata”, XLIX, n. 1, 1 gennaio 1913, p. 22.
- Capasa Ennio, *Un mondo nuovo*, Bompiani, Milano, 2015

- Carletti Francesco, *Ragionamenti del mio viaggio intorno al mondo*, a cura di Paolo Collo, Einaudi, Torino, 1989 [prima edizione a cura di L. Magalotti, Firenze, 1701]
- Carlesimo Ilenia, *Giapponesi in forma*, "La Repubblica", 15 ottobre 2015, p. 46
- Carlotto Federica, *Icona di stile o icona di stato? L'abito occidentale e il ruolo di imperatrice nello stato nazionale Meiji*, in *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, atti del XXXIV convegno AISTUGIA (Napoli, 16-18 settembre 2010), a cura di G. Amitrano e S. De Maio, 2012, pp. 105-121
- Carlotto Federica, *Vestirsi d'Occidente. Abbigliamento e identità nel Giappone moderno*, Edizioni Ca' Foscari, Digital Publishing, Venezia, 2012
- Caroli Rosa, Gatti Francesco, *Storia del Giappone*, Gius. Laterza e Figli Spa, Roma – Bari, 2006 [1a ed. 2004]
- Castelli Giulio, Antonelli Paola, Picchi Francesca, a cura di, *La fabbrica del design. Conversazioni con i protagonisti del design italiano*, Skira, Milano, 2007
- *China through the Looking Glass*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Modern Art, 7 maggio - 6 agosto 2015), Yale University Press, New Haven and London, 2015
- Chiodoni M.P., *Otto giorni di fuoco*, in "Harper's Bazaar Italia", n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970, p. 33
- Cimorelli Dario, Villari Anna, *Manifesti. Pubblicità e moda italiana 1890-1950*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012
- *Cina a Venezia. Dalla dinastia Han a Marco Polo*, catalogo della mostra (Venezia, 1986), a cura del Museo della Storia Cinese di Pechino, Seminario di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università degli Studi di Venezia, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Electa, Milano, 1986
- Cirillo Ornella, *La "pelle-tessuto" di Mario Valentino, un'impronta napoletana nella storia della moda italiana*, in *Impronte. Idee per la rappresentazione 6*, a cura di P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo, E. Dotto, F. Gay, F. Maggio, F. Quici, Artegrafica PLS, Roma, 2014, pp. 103-108
- Cirillo Ornella, *Mario Valentino: gli esordi e il successo nel contesto internazionale di una storica azienda napoletana*, in 2° CIMODE - 2° International Fashion and design Congress (Politecnico di Milano, 5-7 novembre 2014), a cura di Arturo Dell'Acqua Bellavitis, Alba Cappellieri, Rossana Gaddi, Poliscrypt, Milano 2014, pp. 1160-1175
- Colaiacomo Paola, *Il Giappone a Piccadilly*, in *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, a cura di Cristina Giorcelli, ILA Palma, Palermo, vol. 12, 2012, pp. 45-70.
- Conte-Helm Marie, *The Japanese and Europe. Economic and Cultural Encounters*, Bloomsbury Academic, London – New York, 2012 [1a ed. 1996]
- Contini Mila, *I significati, i sapori, i sottintesi, le sfumature, il saké, la cucina dei samurai*, in "Harper's Bazaar Italia", n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970, pp. 86-87.
- *Contromoda. La moda contemporanea della collezione permanente del Los Angeles County Museum of Art*, catalogo della mostra a cura di Kaye Durland Spilker e Sharon Sadako Takeda (Firenze, Palazzo Strozzi, 12 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008), Skira, Ginevra-Milano, 2007
- Corà Bruno, *Gutai in Europa a partire dall'Italia*, in *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio*, catalogo della mostra a cura di Marco Francioli, Fuyuma Namioka, Bettino Della Casa, (Lugano, Museo Cantonale d'Arte e Parco Civico, 23 ottobre 2010- 20 febbraio 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010
- Corradini Piero, *Il Giappone e la sua storia*, Bulzoni Editore, Roma, 1999
- "Corriere delle Signore", V, n. 7, 15 febbraio 1902

- *Costume chinois. Modes depuis 100 ans*, a cura di Yang Yuan, Musée des Costumes Ethniques de l'Institut de la Technologie du Vêtement, Beijing, 2003
- Coz Lauretta, *Addio manga, il Giappone riporta natura e spirito nel tempio domestico*, "Il Corriere della sera", 16 febbraio 2013, p. 41
- Coz Lauretta, *La leggerezza del nippo-design*, "Corriere della Sera", 22 maggio 2010, p. 39
- *Cronache Italo-nipponiche*, in "Yamato", anno II, n. 1, gennaio 1942, pp. 26-27.
- Dalby Liza, *Kimono. Fashioning Culture*, Vintage, London 2001 (1a ed. 1993).
- *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute. La moda. Storia dal XVIII al XX secolo*, a cura di Akiko Fukai, Taschen, Köln, 2003
- D'Amato Gabriella, *Moda e Design. Stili e accessori del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007
- D'Angara Vera, *Come si taglia e si cuce un kimono*, in "Yamato", anno I, n. 3, marzo 1941, pp. 80-82
- D'Angara Vera, *Lo sfarzoso complemento del kimono: la obi*, in "Yamato", anno I, n. 6, giugno 1941, pp. 184-185
- D'Annunzio Gabriele, *Pagine disperse. Cronache mondane, letteratura, arte di Gabriele D'Annunzio*, a cura di Alighiero Castelli, B. Loux, Roma, 1913
- Davanzo Poli Doretta, *La moda nel "Libro del sarto"*, in *Il Libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Panini, Modena, 1987, pp. 57-63
- Davanzo Poli Doretta, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d'Europa e d'America*, Skira, Ginevra-Milano, 2007
- Del Bene Marco, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, Mimesis, Milano-Udine, 2008
- Del Bene Marco, *Propaganda e rappresentazione dell'altro nel Giappone pre-bellico. Cina e occidente tra manga e nishikie*, in *Le guerre mondiali in Asia Orientale e in Europa. Violenza, collaborazionismi, propaganda*, a cura di Bruna Bianchi, Laura De Giorgi, Guido Samarani, Unicopli, Milano, 2009, pp. 89-103.
- *Design giapponese. Una storia dal 1950*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 17 marzo -14 maggio 1995), Octavo – Franco Cantini, Firenze, 1995
- Devoti Donata, *L'arte del tessuto in Europa*, Bramante, Milano, 1974
- D'Honau Maureen, *Ken Scott. An American from Italy in Japan*, in "Mainichi Daily News", 9 marzo 1971, p. 10
- *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente*, catalogo della mostra a cura di Francesco Morena (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria degli Argenti, 3 aprile-1 luglio 2012), Sillabe, Livorno, 2012
- Dimitrio Laura, *Postille sulla nascita del giaponismo in Italia (I)*, in "Quaderni asiatici", n. 67, 2004, pp. 27-56
- Dimitrio Laura, *Postille sulla nascita del giaponismo in Italia (II)*, in "Quaderni asiatici", n. 68, 2004, pp. 9-52
- Dimitrio Laura, *I figurini di Giuseppe Palanti per i costumi della prima rappresentazione di Madama Butterfly*, in "Quaderni asiatici", n. 68, 2004, pp. 53-86
- Di Rico Paola, *L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, in "Aldèbaran. Storia dell'Arte", II, 2014, pp. 83-94
- *Dizionario della moda 2004*, a cura di Guido Vergani, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003

- Dogliani Patrizia, *Il fascismo degli italiani*, De Agostini, Novara, 2014 [1a ed. UTET. Torino, 2008]
- “Donna”, anno 2, n. 12, Aprile 1981
- “Donna”, anno 2, n. 11, Marzo 1981
- “Donna”, anno 2, n. 15, Luglio-Agosto 1981
- “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981
- “Donna”, anno 4 n. 47, Ottobre 1984
- “Donna”, anno 4 n. 48, Novembre 1984
- “Donna”, Anno 4, n. 50, Febbraio 1985
- “Donna”, anno 5, n. 67, Settembre 1986
- *Donne come samurai del futuro: idea di Versace per Callaghan*, in “Vogue”, edizione italiana, n. 339, 15 Marzo 1979, pp. 668-673
- Dore Ronald, *Bisogna prendere il Giappone sul serio. Saggio sulla varietà dei capitalismi*, Il Mulino, Bologna, 1990 [*Taking Japan Seriously. A Confucian Perspective on Leading Economic Issues*, Stanford University Press, Stanford, 1987]
- Dymand Elissa, *Minimalism and Fashion. Reduction in the Postmodern Era*, Collins Design, New York, 2010

- “Elle” France, n. 1366, 21 fevrier 1972
- *Emanuele Pantanella. Opere dal 1972 al 2004*, catalogo della mostra (Roma, Academie de France), Roma, Academie de France 2004
- *Encounters. The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, edited by Anna Jackson and Amin Jaffer, , V&A Publications, London 2004
- Enoki K., *Marco Polo and Japan*, in *Oriente Poliano. Studi e conferenze tenute all'IsMEO in occasione del VII centenario della nascita di Marco Polo (1254-1954)*, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma, 1957, pp. 23-44
- “Epoca”, 22 Marzo 1970, anno XXI, n. 1017
- Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, Grove Press, New York, 1956

- Fagioli Marco, *La presenza del Giappone all'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino 1902*, in *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Fabbri Editori, Milano, 1994, pp. 369-371.
- Failla Donatella, *Dipinti e stampe del mondo fluttuante. Capolavori ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 16 Aprile – 21 agosto 2005), Skira, Ginevra – Milano, 2005
- Failla Donatella, a cura di, *Edoardo Chiossone. Un collezionista erudito del Giappone Meiji*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone, 1 luglio – 31 ottobre 1995), Comune di Genova, Genova, 1995.
- Failla Donatella, *Masterpieces of Japanese Art from the Edo Period to Modernisation*, catalogo della mostra (Genova, Museo Chiossone, 25 Luglio 2001 – 16 giugno 2002), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2001
- Fanelli Giovanni e Rosalia, *Il tessuto Art Nouveau*, Cantini, Firenze, 1986

- *Fantasie guerriere: una storia di seta fra Roberto Capucci e i Samurai dal XVI al XXI secolo*, catalogo della mostra (Caraglio, Il Filatoio, 27 settembre 2008 – 6 gennaio 2009), a cura di Kirsten Aschengreen Piacenti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2008
- Favi Sonia, *Rappresentazioni del Giappone nella letteratura europea del XVI secolo*, in *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, a cura di Andrea Maurizi e Bonaventura Ruperti, Aracne, Ariccia (Roma), 2014
- Fazzioli Edoardo e Chan Mei Ling Eileen, *La moda nella storia della Cina*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991
- *Felice Beato. Viaggio in Giappone 1863-1877*, a cura di Claudia Gabriele Philipp, Dietmar Siegert, Rainer Wick, Federico Motta Editore, Milano, 1991
- Ferrario Giulio, *Il costume antico e moderno o storia del governo, milizia, religione, arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dott. Giulio Ferrario*, vol. V, *Asia: Cina, Corea, Giappone*, n. 39, Ferrario, Milano, 1815
- Ferré Giusi, *Gianfranco Ferré. Itinerario*, Leonardo Arte, Milano, 1999
- Ferretti Valdo, *L'immagine del Giappone nella stampa e nelle riviste nazionaliste dei primi anni del Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", I, pp. 274-281
- Ferretti Valdo, *Il Giappone e la politica estera italiana 1935-1941*, Giuffrè, Milano, 1983
- Fiori Antonio, *L'ascesa del Giappone tra il XIX e il XX secolo e la prima guerra mondiale*, in *I cinque anni che sconvolsero il mondo. La prima guerra mondiale (1914-1918)*, Edizioni Studium, Roma, 2015, pp. 108-118.
- Fodella Gianni, *Dove va l'economia giapponese. L'Estasia verso l'egemonia economica mondiale*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1989
- Fodella Gianni, a cura di, *Giappone e Italia. Economie a confronto*, Etas, Milano, 1982
- *Fra' Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di Francesco Rossi, Skira, Ginevra-Milano, 2003
- Franci Giovanna, *Dall'etnico al post-etnico: le ultime tendenze nell'interior design, food art e abbigliamento*, in *Il vestito dell'altro: semiotica, arti, costume*, a cura di Giovanna Franci e Maria Giuseppina Muzzarelli, Lupetti, Milano, 2005, pp. 105-122
- Frisa Maria Luisa, a cura di, *Gianfranco Ferré. Lezioni di moda*, Marsilio, Venezia, 2009
- Fukai Akiko, a cura di, *Dalla collezione del Kyoto Costume Institute. La moda. Storia dal XVIII al XX secolo*, a cura di, Taschen, Köln, 2003
- Fukai Akiko, *Le japonisme dans la mode*, in *Japonisme & mode*, catalogo della mostra (Parigi, Palais Galliera-Musée de la Mode et du Costume, 17 aprile – 4 agosto 1996), Éditions des Musées de la Ville de Paris, Paris 1996
- Fumagalli Pier Francesco, *La Cina descritta in Milano da Giulio Ferrario*, in *Asiatica Ambrosiana. Saggi e ricerche di cultura religioni e società dell'Asia*, a cura di Chiara Piccinini, Bulzoni, Roma, 2009
- *Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion*, catalogo della mostra (Barbican Art Gallery, Londra, 15 ottobre 2010 – 6 febbraio 2011), a cura di Akiko Fukai, Barbara Vinken, Susanna Frankel, Hirofumi Kurino, Merrell Publishers, London, 2010

- Galitzine Irene, *Dalla Russia alla Russia*, Longanesi & C., Milano, 1996
- Gatti Francesco, *Il fascismo giapponese*, Franco Angeli, Milano, 1983
- Gatti Francesco, *La fabbrica dei samurai, Il Giappone nel Novecento*, Paravia, Torino, 2000
- Gatti Francesco, *Storia del Giappone contemporaneo*, Paravia – Bruno Mondadori, Milano, 2002
- Gatti Francesco, *Una grande rimozione: il fascismo giapponese*, in *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, a cura di Enzo Collotti, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 2000, pp. 193-239.
- Gatti Patrizia, *M as Mila*, Electa, Milano, 2009
- Giani Rodolfo, *I grandi letterati contemporanei: i Goncourt*, in “Emporium”, vol. III, n. 1, gennaio 1896, pp. 3-22.
- *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra (Genova, 26 aprile – 31 maggio 1985), a cura di Ester Carla de Miro d’Ajeta, Electa, Milano, 1985
- *Giappone. Potere e splendore 1568 – 1868*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 dicembre 2009 – 8 marzo 2010) a cura di GianCarlo Calza, Federico Motta Editore, Milano, 2009
- *Giappone. Segno e colore, catalogo della mostra. 500 manifesti di grafica contemporanea* (Triennale di Milano, 2 luglio – 16 agosto 1996) a cura di Gian Carlo Calza, Electa, Milano, 1996
- *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d’Arte Moderna, 3 Aprile – 1 luglio 2012), a cura di Vincenzo Farinella e Francesco Morena, Sillabe, Livorno, 2012
- Giglioli Enrico Hillyer, *Viaggio intorno al globo della regina pirocorvetta italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*, V. Maisner e compagnia, Milano, 1875.
- Giglioli Enrico Hillyer, *Giappone perduto. Viaggio di un italiano nell'ultimo Giappone feudale. Scelta antologica e introduzione di Roberto Tresoldi*, Luni Editrice, Milano, 2005
- Giordani Aragno Bonizza, *Callaghan 1966. La nascita del prêt-à-porter italiano*, Mazzotta, Milano, 1997
- Giordani Aragno Bonizza, *Irene Galitzine. La principessa della moda*, catalogo della mostra (Roma, Auditorium Conciliazione, 27 gennaio – 28 febbraio 2006), Bolis Edizioni, Azzano San Paolo, 2006
- *Giorgio Armani*, catalogue of the exhibition curated by Germano Celant and Harold Koda (New York, Salomon R. Guggenheim Museum, 20 October – 17 January 2001 - Bilbao, Guggenheim Museum, 12 March – 26 August 2001), The Salomon Guggenheim Foundation, New York, 2000
- *Giorgio Armani*, catalogue of the exhibition curated by Germano Celant (Milan, Palazzo della Triennale, 20 February – 1 April 2007), Electa, Milano, 2007
- Giovannini Giovanni e Beonio-Brocchieri Vittorio, a cura di, *Giappone, un'ipoteca sul domani*, SEI, Torino, 1970
- Giunta Claudio, *Il paese più stupido del mondo*, Il Mulino, Bologna, 2010
- Goody Jack, *La cultura dei fiori. La tradizioni, i linguaggi, i significati dall'Estremo Oriente al mondo occidentale*, Einaudi, Torino, 1993
- Gnoli Sofia, *Moda tra Oriente e Occidente: Giappone, Europa, Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2003, I, pp. 299-303
- Grandi Silvia, *Gli ultimi anni Settanta e gli Ottanta*, in Grandi Silvia, Vaccari Alessandra, Zannier Sabrina, *La moda nel secondo dopoguerra*, Clueb, Bologna, 1992, pp. 89-120
- Grandi Silvia, Vaccari Alessandra, Zannier Sabrina, *La moda nel secondo dopoguerra*, Clueb, Bologna, 1992

- Grandi Silvia, Vaccari Alessandra, *Vestire il ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bononia University Press, Bologna, 2004
- Granieri Lucia, *La figura di Antonio Fontanesi nella rivoluzione culturale dell'era Meiji*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, I, pp. 109-112
- Grasso Gabriele, *Il Giappone all'avanguardia dell'Estremo Oriente*, Tamburini, Milano, 1904
- Gualtieri Guido, *Della venuta de gli ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fette loro da tutti i prencipi christiani, per dove sono passati raccolte da Guido Gualtieri*, L. Marin, Schio, 1895
- Gualtieri Guido, *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi à Roma, sino alla partita di Lisbona, con una descrizione del lor Paese, e costumi, e con le accoglienza fatte loro da tutti i Prencipi Christiani, per dove sono passati raccolte da Guido Gualtieri*, Gioliti, Venezia, 1586
- Guérin Dalle Mese Jeannine, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*, Edizione dell'Orso, Alessandria, 1998
- Gueze Raoul, *Fonti archivistiche per la storia delle relazioni italo-giapponesi. Elementi di ricerca*, in *Lo stato liberale italiano e l'età Meiji*, atti del Primo Convegno Italo-Giapponese di Studi Storici (Roma, 23-27 settembre 1985), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1987, pp. 191-218
- Guido Ravasi. *Il signore della seta*, catalogo della mostra a cura di Margherita Rosina e Francina Chiara (Como, Fondazione Ratti, 2008), odo Libri, Como, 2008.
- Guldi Jo, Armitage David, *The History Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014

- “Harper's Bazaar Italia”, n. 7-8, 15 Luglio-15 Settembre 1970
- “Harper's Bazaar”, nn. 10-11, Ottobre-Novembre 1988
- Hedberg Håkan, *La sfida giapponese. Presente e futuro di un colosso industriale che ha messo in crisi il dollaro*, Bompiani, Milano, 1971 [ed. or. *Den japanska utmaningen*, 1969]
- Hiesinger Kathryn B., *Il Design Giapponese: Una Storia dal 1950*, in *Design giapponese. Una storia dal 1950*, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 17 marzo -14 maggio 1995), Octavo – Franco Cantini, Firenze, 1995, pp. 14-19
- Honour, Hough, *L'arte della cineseria. Immagine del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963 [ed. or. *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, John Murray, London, 1961]

- Iannello Tiziana, *Shogun, komojin e rangakusha. Le Compagnie delle Indie e l'apertura del Giappone alla tecnologia occidentale nei secoli 17-18*, Padova, Libreriauniversitaria, 2012
- *Il Giappone scopre l'Occidente. Una missione diplomatica (1871-73)*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 25 maggio – 30 giugno 1994), Carte segrete, Roma, 1994
- *I francescani e la Cina. Ottocento anni di storia. Atti della Giornata di studio in preparazione alla canonizzazione dei martiri cinesi (Santa Maria degli Angeli-Assisi, 9 settembre 2000)*, Assisi, Porziuncola, 2001
- *Il diario di Pompeo Mazzocchi (1829-1915)*, a cura di Claudio Zanier, La Compagnia della Stampa-Masseti Rodella Editori, Roccafranca (BS), 2003
- Ishii Motoaki, *Venezia e il Giappone. Studi sugli scambi culturali nella seconda metà dell'Ottocento*, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 2004
- *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, voll. II, 2003

- *Italian Glamour. L'essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo. La collezione Enrico Quinto e Paolo Tinarelli*, Skira, Milano, 2014
- Jackson Anna, *Japanese Textiles in the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London, 2000
- *Japan Style*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 1980), a cura di Ikko Tanaka, Kodansha - The Japan Foundation, Tokyo, 1980
- *Japonisme & mode*, catalogo della mostra (Paris, Palais Galliera-Musée de la Mode et du Costume, 17 aprile – 4 agosto 1996), Éditions des Musées de la Ville de Paris, Paris, 1996
- *Japonism in Fashion*, (ed. giapponese), catalogo della mostra (Tokyo, 7 settembre – 17 novembre 1996), Tokyo Creation Festival Executive Committee, Tokyo, 1996
- Kamitsis Lydia, *Artefacts étrangers et créations originales*, in *Touche d'exotisme XIV – XX siècles*, Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1998, pp. 169-177
- Kawamura Yuniya *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, Berg, Oxford-New York, 2004
- Kennedy Alan, *Costumes Japonais*, Adam Biro, Paris, 1990
- *Kenzo*, Rizzoli, Milano, 2010
- *Kenzo Tange 1946-1996. Architettura e disegno urbano*, a cura di Massimo Bettinotti, Electa, Milano, 1996,
- *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna. Bologna Nord, Centro ecumenico, Fiera district*, atti del convegno in occasione del 40. anniversario della consegna del piano per Bologna Nord (Bologna, Oratorio di San Filippo Neri, 22 ottobre 2010), a cura di Francesca Talò, Bologna, Bononia University Press, 2010
- *Kimonos art déco. Tradition et modernité dans le Japon de la première moitié du XXe siècle*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 13 ottobre 2005 – 1 maggio 2006 e Musée du président Jacques Chirac à Sarrazin en Corrèze, 15 luglio – 15 ottobre 2006), a cura di Annie Van Assche, 5 Continents Editions, Milano, 2006
- Kondo Eiko, *Pitture giapponesi a Brescia: vicende della collezione Fé d'Ostiani e di alcune opere appartenute a Mussolini*, in “Bollettino d'Arte”, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, luglio – ottobre 1991, pp. 177-192
- Kowner Rotem, *From White to Yellow. The Japanese in European Racial Thought, 1300-1735*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2014
- Kultermann Udo, *Kenzo Tange*, Zanichelli, Bologna, 1979 (ed. or. *Kenzo Tange*, Verlag für Architektur Artemis, Zurigo, 1978)
- “La donna”, aprile 1952, anno XLVIII, n. 4
- “La donna”, aprile 1953, anno XLIX, n. 4
- “La donna”, maggio 1953, anno XLIX, n. 5
- “La donna”, gennaio 1955, anno LI, n. 1
- “La donna”, febbraio 1955, anno LI, n. 2
- “La donna”, maggio 1955, anno LI, n. 5
- “La donna”, ottobre 1956, anno LII, n. 10
- “La donna”, novembre 1956, anno LII, n. 11
- “La donna”, giugno 1959, anno LV, n. 6

- Lamberti Maria Mimita, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, in "Bollettino d'Arte", Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, anno LXXII, serie VI, 46, novembre – dicembre 1987, pp. 69-78.
- Lamberti Maria Mimita, *Giapponeserie dannunziane*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secc. XVIII-XIX*, vol. II, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1985, pp. 295-319
- Lambourne Lionel, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, Phaidon, London – New York, 2005
- *La moda "1950" viene dall'Est*, in "La donna", settembre 1949, anno XLVII, n. 9, p. 10
- *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di Grazietta Butazzi e Alessandra Mottola Molfino, Electa, Milano, 1987
- *L'arte del XX secolo. La nascita dell'arte contemporanea 1946-1968*, Unicredit Group, Skira, Ginevra-Milano, 2007
- "La scena illustrata", XLIV, n. 2, 15 gennaio 1908
- "La scena illustrata" ", XLIV, n. 9, 1 maggio 1908
- "La scena illustrata", XLVII, n. 9, 1 maggio 1911
- *La scoperta e il suo doppio. Mostra commemorativa del quarto centenario della prima missione giapponese in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Marciana, maggio 1985), a cura di Emanuele Kanceff, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, Moncalieri, 1985
- *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994), a cura di Maria Teresa Lucidi, De Luca, Roma, 1994
- Laurini Fernando, *Ventagli e ventole giapponesi*, in "Yamato", anno II, n. 8, agosto 1942, pp. 200-201
- *La visita del Duce*, in "Yamato", anno II, n. 5, maggio 1942, pp. 117 e 127
- Lehmann Jean Pierre, *Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan*, in "Modern Asian Studies", vol. 18, n. 4, 1984, pp. 757-768
- Lehmann Jean Pierre, *The Image of Japan. From Feudal Isolation to World Power, 1850- 1905*, Routledge, London-New York, 2011 [1a ed. 1978]
- Lehnert Gertrud, *Storia della moda del XX secolo*, Könemann, Köln, 2000
- Lévi-Strauss Claude, *L'altra faccia della luna. Scritti sul Giappone*, Bompiani, Milano, 2015 [ed. or. *L'Autre Face de la Lune. Écrits sur le Japon*, Editions du Seuil, Paris, 2011]
- "Linea italiana", anno 6, n. 19, Autunno-Inverno 1970-1971
- Losano Mario G., *Il diritto economico giapponese*, UNICOPLI, Milano, 1982

- *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a cura di Luciana Galliano, Ed. Angelo Manzoni, Torino, 2004
- Mackenzie Stuart Amanda, *Diana Vreeland. Empress of Fashion*, Thames &Hudson, London, 2013 [1 a edizione 2012]
- Malena Giuseppina, *Gli esordi della cristianità in Giappone e della letteratura sul Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2003, I, pp. 27-28
- Malena Giuseppina, *I gesuiti italiani missionari in Giappone nel "secolo cristiano"*, in "Il Giappone", 35, 1995, pp. 19-33

- Malena Giuseppina, *Le ambascerie giapponesi in Italia (1585, 1615) ed i loro lascito nell'editoria e nelle arti*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, I, pp. 41-52
- Mancinelli Antonio, *Antonio Marras*, Fondazione Pitti Discovery, Marsilio, Venezia, 2006
- *Mangamania. 20 anni di Giappone in Italia*, Epierre, Milano, 1999
- Mangiarotti Anna, Paoletti Ingrid, Horikawa Kinue, *Architetti e designers giapponesi dallo studio Mangiarotti*, Maggioli, Rimini, 2012
- Maraini Fosco, *Giappone Mandala*, Mondadori-Electa, 2006 [ed. or. *Japan. Patterns of Continuity*, Kodansha Tokyo-New York-London, 1971]
- Maraini Fosco, *La scoperta del Giappone in Italia*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, I, pp. 3-12
- Maraini Fosco, *Ore giapponesi*, Corbaccio, Milano, 2012 [1 a ed. Leonardo da Vinci, Bari, 1957]
- “Margherita”, XXII, n. 12, 15 giugno 1900
- “Margherita”, VIII, n. 37, 16 agosto 1885
- Marin Marino, a cura di, *Le armi delle arti. Parlano i protagonisti dell'anno italiano in Giappone*, FrancoAngeli, Milano, 2003
- Marioni Roberta, Schiano Marzia, Simoncelli Scialoja Silvia, *Il Giappone è tra noi*, in “Donna”, anno II, n. 12, Aprile 1981, pp. 33-39
- Martin Richard and Koda Harold, *Orientalism. Vision of the East in Western Dress*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 8 dicembre 1994 – 19 marzo 1995), Metropolitan Museum of Art, New York, 1994
- Maruyama Masao, *Le radici dell'espansionismo. Ideologie del Giappone moderno*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1990 [1a ed. 1947, in giapponese]
- Masuda Yoshiko, 日本女性の顔隠しの始まりと被, [ovvero *L'inizio dell'abitudine delle donne giapponesi di coprire il proprio volto, e il katsugi*], in 花嫁はなぜ顔を隠すのか [ovvero *Perché la sposa si copre il volto?*], a cura di Yoshiko Masuda, Yushokan, Tokyo, 2010, pp. 1-43
- Mazzei Fanco, Volpi Vittorio, *Asia al centro*, Egea, Università Bocconi Editore, Milano, 2006
- Mazzei Franco, *Il capitalismo giapponese. Gli stadi di sviluppo*, Liguori Editore, Napoli, 1979
- Meietto Paolo, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa, et Roma de' principi giapponesi venuti a dare obediienza à Sua Santità l'Anno 1585 all'Eccell.sig. Girolamo Mercuriale*, Paolo Meietto, Venezia, 1585
- Menegazzo Rossella, *Giappone*, Mondadori Electa, Milano, 2007
- Menegazzo Rossella, Piotti Stefania, *Wa. The essence of Japanese Design*, Phaidon, London, 2014
- Meneguzzo Marco, *Bruno Munari*, Gius. Laterza & Figli, Roma – Bari, 1993
- Miller Susan, *Disegni bizzarres per tessuti di seta. 1680-1710*, in *Seta potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, catalogo della mostra (Caraglio, Il Filatoio, 28 ottobre 2006 – 9 aprile 2007), a cura di Roberta Orsi Landini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 83-108
- Miller Susan, *Europe Looks East: Ceramics and Silk, 1680-1710*, in *A taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, edited by Anna Jolly, Abegg Stiftung, Riggisberg, 2007, pp. 155-173
- Miyake Issey, *East Meets West*, Heibonsha, Tokyo, 1978
- Miyake Issey, *Issey Miyake. Pleats Please*, Taschen, Köln, 2013

- Mochimaru Fumie, *Abbigliamento giapponese nell'iconografia italiana dei secoli XVI –XVIII*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali presso l'Università 'Ca' Foscari' di Venezia, a.a. 2006-7
- *Moda femminile tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 2000) a cura di C. Chiarelli, Sillabe, Livorno, 2000
- Molteni Corrado *Il Giappone tra stagnazione economica e riforme strutturali*, in *Capire il Giappone*, a cura di Enrica Collotti Fischel, FrancoAngeli, Milano, 1999
- Mononi Ivana, *L'orientamento di gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano, 1957
- Montanus Arnoldus, *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies vers les Empereurs du Japon*, Amsterdam, Iacob de Meurs, 1680 [ed. or. *Gedenkwaardige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan*, 1669]
- Monti Raffaele, *Appunti per un equivoco*, in *Frammenti dall'effimero. Stampe giapponesi dal VII al XX secolo*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, Galleria La Soffitta, 16 maggio – 21 giugno 1981) a cura di Marco Fagioli, Tipografia Nazionale, Firenze, 1981, pp. 25-28.
- Morelli Franco, Vietti Carlo, Ferro Giusy, Petralia Alessandro, *Kenzo Tange a Bologna*, TempiNuovi, Bologna, 2009
- Morena Francesco, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Centro Di, Firenze, 2009
- Mori Gioia, *Impressionismo, Van Gogh e il Giappone*, Art & Dossier n. 149, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1999
- Mori Hane, *Hanae Mori Style*, Kodansha International, Tokyo, New York, London, 2001
- Morini Enrica, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano, 2010.
- Morishima, Michio, *Cultura e tecnologia nel successo giapponese*, Il Mulino, Bologna, 1984 [ed. or. *Why Has Japan "succeeded"? Western Technology and The Japanese Ethos*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982]
- Morozzi Cristina, *Antonio Marras. Fashion Unfolds*, Moleskine Milano, 2014,
- Moscatiello Manuela, *Le japonisme de Giuseppe De Nittis. Un peintre italien en France à la fin du 19 siècle*, Peter Lang, Paris, 2011
- Munari Bruno, *Arte come mestiere*, Gius. Laterza & Figli, Roma – Bari, 2008 [1a ed. Laterza, Roma – Bari, 1966]
- Munari Bruno, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1993, [1a ed. Laterza, Roma – Bari, 1968]
- Muramatsu Mariko, *Il buon suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*, Archinto, Milano, 1996.
- Murase Miyeko, *L'arte del Giappone*, Tea, Milano, 1996
- Muzzarelli Maria Giuseppina, *Breve Storia della moda in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2011

- Nani Silvia, *Il Giappone con sentimento che ci piace*, "Corriere della Sera", 31 gennaio 2015
- Natolo Maria Luisa, *Le influenze giapponesi nella moda italiana tra la fine del secolo XIX e l'inizio del secolo XX*, tesi di laurea, IULM, Milano, 2003-2004.
- *Nell'impero del Sol Levante. Viaggiatori, missionari e diplomatici in Giappone*, atti del convegno a cura di Adolfo Tamburello, Fondazione Civiltà Bresciana Camera di commercio di Brescia, Brescia, 1998

- Noma Seiroku, *Japanese Costume and Textile Arts*, Weatherhill, New York – Heibonsha, Tokyo, 1974
- Novielli Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio Editori, Venezia, 2001

- Orsi Landini Roberta, *Exotic Influences on European Fashion, 1680-1720*, in *A taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, edited by A. Jolly, Abegg Stiftung, Riggisberg, 2007, pp. 197-209
- Orsi Landini Roberta, *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito*, in *L'abito per il corpo. Il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 3 luglio 1998 – 30 aprile 1999) a cura di Roberta Orsi Landini, Artificio, Firenze, 1998, pp. 12-28
- Orsi Landini Roberta, *L'artista e il sarto. I rapporti tra arte e moda negli anni Venti*, in *Anni Venti. La nascita dell'abito moderno*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, 21 dicembre 1991 - 21 giugno 1992), Centro Di, Firenze, 1991, pp. 35-63
- Ostuzzi Francesco, Salvia Giuseppe, Rognoli Valentina, Levi Marinella, *Il valore dell'imperfezione. L'approccio wabi-sabi al design*, FrancoAngeli, Milano, 2011

- Palmieri Roberto, *Giappone senza colpa? Il primato dell'economia, la crisi della politica*, Feltrinelli, Milano, 1989
- Paltrinieri Anita, *New York, scopriamo Parachute*, in “Donna”, anno 2, n. 16, Settembre 1981, pp. 236-239
- Papadia Elena, *La Rinascente*, Il Mulino, Bologna, 2005
- Paris Ivan, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, Franco Angeli, Milano, 2006
- Parise, Goffredo. 2008. *L'eleganza è frigida*. Milano: Adelphi. [1a ed. A. Mondadori, Milano, 1982]
- Paulicelli Eugenia, *Mapping the World. Dress in Cesare Vecellio's Costume Books*, in *The Fashion History Reader. Global Perspectives*, edited by Giorgio Riello and Peter McNeil, Routledge, London-New York, 2010, pp. 138-159
- Paulucci di Calboli Barone G., *Collaborazione politico-militare italo-germanico-nipponica*, in “Yamato”, anno II, n. 9, settembre 1942, pp. 213-214
- Pellitteri Marco, *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Tunué, Latina, 1999
- Pellitteri Marco, *Mazinga nostalgia. Storia, valori, linguaggi della Goldrake-generation*, Castelveccchi, Roma, 1999
- Peternolli Giovanni, *Appunti sul giapponismo*, in *Riflessi del Sol Levante. Arte xilografica giapponese dei secc. XVIII-XX. Per celebrare i dieci anni di attività del Centro Studi d'Arte Estremo Orientale di Bologna*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Peternolli e Eiko Kondo (Bologna, Pinacoteca Nazionale, novembre 1998 - gennaio 1999), Bologna, 1998, pp. 36-41.
- Pezzi Maria, *Una linea ambigua di stile mascolino*, in “Il giorno”, 14 aprile 1971, s.i.p.
- Pica Vittorio, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907
- Picone Petrusa Mariantonietta, *1902. Torino. Prima Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna*, in Picone Petrusa Mariantonietta, Pessolano M.R., Bianco A., *Le grandi esposizioni in Italia 1861 – 1911. La competizione culturale con L'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori, Napoli 1988, pp. 108-113

- Pierconti J.K. Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Mondadori Electa, Milano, 2012 [1a ed. 2007]
- Pittau Giuseppe S.I., *Il missionariato cattolico e i grandi missionari bresciani in Giappone*, in *Nell'impero del Sol Levante. Viaggiatori, missionari e diplomatici in Giappone*, atti del convegno a cura di Adolfo Tamburello, Fondazione Civiltà Bresciana Camera di commercio di Brescia, Brescia 1998, pp. 23-47
- Platti Cordani Marcella, *Coordinati: perché?*, in "Cronache. Pubblicazione bimestrale a cura delle relazioni pubbliche de La Rinascente Upim, Milano", n. 50 anno XXI, giugno 1969, pp. 4-8
- Politicus, *La posizione del Giappone nel conflitto mondiale*, in "Yamato", anno I, n. 7, luglio 1941, p. 198.
- Politicus, *Sviluppi del conflitto europeo in Estremo Oriente*, in "Yamato", anno I, n. 5, maggio 1941, p. 134
- Polo Marco, *Il Milione*, a cura di Ettore Camesasca, Bur, Milano, 2003
- *Primi contatti tra Italia e Giappone. Arte e testimonianze*, catalogo della mostra a cura di Mayumi S. Koyama, (Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 19 febbraio 2007 - 20 aprile 2007), Gangemi, Roma, 2007.
- Puddinu Paolo, *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873. Il "Giornale particolare" di Giacomo Bove*, Ieoka, Sassari, 1998

- *Relatione del viaggio et arriuo; in Europa, Roma e Bologna. De i serenissimi Principi Giapponesi venuti à dare ubidienza à S. Santità e per vedere varie altre cose della religione christiana l'anno del Signore 1585*, Alessandro Benacci, Bologna, 1585
- Richardson Bradley M., Ueda Taizo, *Business and Society in Japan. Fundamentals For Businessmen*, Praeger, New York, 1981
- Riello Giorgio, *La moda che verrà: verso una storia globale della moda*, in *Moda. Storia e storie*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Giorgio Riello, Elisa Tosi Brandi, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 28-41
- *Riflessi. Incontri ad arte tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Milano Museo Pime, 2009), Pimedit, Milano, 2009
- Rivetta Pietro Silvio, *Storia del Giappone dalle origini ai nostri giorni secondo le fonti indigene*, Ausonia, Roma, 1920
- Robiola Elsa, *Parigi cerca l'equilibrio tra vita alta e gonne corte*, in "Bellezza", Settembre 1958, XVIII, n. 9, pp. 67-68
- Rothstein Natalie, *Silk Deigns of the Eighteenth Century in the Collection of The Victoria and Albert Museum, London, with a Complete Catalogue*, The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, London, 1990
- Rudofsky, Bernard, *The Kimono Mind. An Informal Guide to Japan and the Japanese*, Prentice Hall Press, New York, 1986 [1a ed. 1965].
- Ruiz De Medina Juan S.I., *Il contributo degli italiani alla missione in Giappone nei secoli XVI e XVII*, in "La civiltà cattolica", anno 141, n. 3353, 3 marzo 1990, pp. 435-448

- Said Edward W., *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 2013 [ed. or. *Orientalism*, Pantheon Boos, New York, 1978]
- Sainderichin Ginette, *Kenzo*, Editions du May, Paris, 1989
- Sainderichin Ginette, *Kenzo*, Thames and Hudson Ltd, London, 1999

- Sato Kazuko, Meier Raymond, Chandès Hervé, *Issey Miyake. Making Things*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain 13 ottobre 1998-24 febbraio 1999), Fondation Cartier, Paris, 1998
- Savani Ermanno, *Il Linguaggio del sistema moda. Dizionario etimologico e pratico del tessile-abbigliamento. Glossario del Costume*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma, 2009.
- Saverio Francesco, *Dalle terre dove sorge il sole. Lettere e documenti dall'Oriente 1535-1552*, Città Nuova, Roma, 2002
- Savio Pietro, *Il Giappone al giorno d'oggi. Viaggio nell'isola e nei centri sericoli eseguito nell'anno 1874 da Pietro Savio*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1875
- Savio Pietro, *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno dell'anno 1869 da sua eccellenza il Conte De la Tour*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1870
- Scalise Mario, *Le relazioni politiche, economiche e culturali tra l'Italia e il Giappone nella prima metà del Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2003, I, pp. 140-147
- Schilling Dorotheus, *Le missioni dei francescani spagnoli nel Giappone: primo periodo (1593-1597)*, in "Il pensiero missionario", IX, 1937, pp. 289-309
- Schilling Dorotheus, *Le missioni dei francescani spagnoli nel Giappone*, in "Il pensiero missionario", X, 1938, pp. 193-223
- Schütte Josef Franz, *Il primo annuncio della fede cristiana in Giappone. I missionari gesuiti del XVI e XVII secolo*, in "La civiltà cattolica", 21 febbraio 1981, anno 132, n. 3136, pp. 325-339
- Seeling Charlotte, *Moda. Il secolo degli stilisti 1900-1999*, Könemann, Köln, 2000 [ed. or. *Mode – Das Jahrhundert der Designer*, Könemann, Köln, 1999]
- Segre Reinach Simona, *La moda. Un'introduzione*, Laterza, Bari, 2005
- Segre Reinach Simona, *Un mondo di mode. Vestire globalizzato*, Gius. Laterza e figli, Roma-Bari, 2011
- Sideri Massimo, *Giappone. Il mondo alla rovescia*, "Corriere della Sera", venerdì 25 settembre 2015, pp. 32-33
- Società amici del Giappone, in "Yamato", anno II, n. 2, febbraio 1942, p. 56
- Steele Valerie, Major S. John, *China Chic. East meets West*, Yale University Press, New Haven and London, 1999
- Steele Valerie, Mears Patricia, *Japan Fashion Now*, Yale University Press, New Heaven, 2010
- Stanfill Sonnet, edited by, *The Glamour of Italian Fashion since 1945* catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 2014), London, V&APublisihng, 2014
- Strada Nanni, *Lezioni. Moda-design e cultura del progetto*, Lupetti, Milano, 2013
- Tacchi Venturi P., *Il carattere dei giapponesi secondo i missionari del sec. XVI*, Roma, Scuola salesiana del libro, 1937
- Tadayoshi Miyoshi, *Japanese Map Screens*, in *Encounters. The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, edited by Anna Jackson and Amin Jaffer, London, V&A Publications, 2004, pp. 326-329
- Tafuri Manfredo, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli, Bologna, 1964

- Tamburello Adolfo, *Il contributo culturale e scientifico del missionariato italiano al Giappone (secc. XVI-XVII)*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, I, pp. 29-32
- Tamburello Adolfo, *La cartografia italiana e l'insularità dell'Hokkaido. Le prime conoscenze europee degli Ainu attraverso l'opera di Girolamo De Angelis*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, I, pp. 33-34
- Tamburello Adolfo, *Viaggiatori italiani in Giappone fra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003, I, pp. 105-108
- *Teatro No: costumi e maschere*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 4-23 dicembre 1970 – Milano, Museo Poldi Pezzoli, 11-28 gennaio 1971), Istituto Giapponese di Cultura, Roma, 1970
- Tempel Egon, *Nuova architettura giapponese*, Edizioni di Comunità, Milano, 1969
- Terzani Tiziano, *Un'idea di destino. Diari di una vita straordinaria*, Tea, Milano, 2014
- *Tessuti preziosi del Giappone. Kinran, shokkō-nishiki, kinsha, secoli XVI-XIX. Storia, tecniche, analisi, restauro*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, 30 maggio 1985 – 15 settembre 1985) a cura di Giuliano Frabetti et al., Compagnia dei Librai, Genova, 1985
- *The Manchu Dragon. Costumes of the Ch'ing Dynasty, 1644–1912*, by Jean Mailey (New York, Metropolitan Museum of Art, 16 December 1980 – 31 August 1981), New York, Metropolitan Museum of Art, 1980
- *The National Museum of China*, edited by Lu Zhangshen, National Museum of China, Pechino, 2011
- *They came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640*, edited by Michael Cooper, University of California Press, Berkely and Los Angeles, 1965
- Tollini Aldo, *I missionari italiani in Giappone nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in *Atti del Quarto Convegno di Studi Giapponesi* (Castello di Gargonza, Arezzo, 21-23 maggio 1980), Aistugia, Firenze, 1981, pp. 147-168
- Tollini Aldo, *La cultura del Tè in Giappone e la ricerca della perfezione*, Einaudi, Torino, 2014
- *Touches d'exotisme XIV – XX siècles*, Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris, 1998
- Trompeo Pietro Paolo, *Le vetrine giapponesi [1941]*, in Trompeo Pietro Paolo, *Carducci e D'Annunzio: saggi e postille*, Tumminelli, Roma, 1943, pp. 173-189.
- Tsutomu Sugiura, *Japan's Creative Industries. Culture as a Source of Soft Power in the Industrial Sector*, in Watanabe Yasushi e David McConnell, *Soft power superpowers. Cultural and National Assets of Japan and The United States*, M.E. Sharpe, Armonk-London, 2008, pp. 128-153
- Tutino Vercelloni Isa, *Krizia. Una storia*, Skira, Milano, 1995
- Tutino Vercelloni Isa, a cura di, *Krizia*, Leonardo Arte, Milano, 1995
- Ugolini Romano, *I rapporti tra Italia e Giappone nell'età Meiji*, in *Lo stato liberale italiano e l'età Meiji*, atti del Primo Convegno Italo-Giapponese di Studi Storici (Roma, 23-27 settembre 1985), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1987, pp. 131-173

- *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di Mario Lupano e Alessandra Vaccari, Damiani, Bologna, 2009
- Vaccari Alessandra, *Il coloniale e la rappresentazione del lontano nell'Italia degli anni Trenta*, in *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, a cura di Giovanna Franci e Maria Giuseppina Muzzarelli, Lupetti, Milano, 2005, pp. 285-299
- Vagnini, Alessandro, *L'Italia e l'imperialismo giapponese in Estremo Oriente. La missione del partito Nazionale Fascista in Giappone e nel Manciukuò*, Aracne, Ariccia (Roma), 2015
- Valignano Alexandro, *Il cerimoniale per i missionari in Giappone*, a cura di Josef Franz Scütte, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 2011 [ristampa anastatica dell'edizione del 1946]
- Vanzella Luca, *Cosplay culture. Fenomenologia dei costume players italiani*, Tunué, Latina, 2005
- Vecellio Cesare, *Habiti antichi et moderni. La moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, a cura di Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones. [Ristampa anastatica dell'edizione del 1590], Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2010
- Vecellio, Cesare, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*, Sessa, Venezia, 1598
- "Vogue", edizione italiana, n. 221, gennaio 1970
- "Vogue", edizione italiana, n. 223, marzo 1970
- "Vogue Italia", edizione italiana, n. 228, Settembre 1970
- "Vogue", edizione italiana, n. 237, giugno 1971
- "Vogue", edizione italiana, n. 240, ottobre 1971
- "Vogue", edizione italiana, n. 243, Gennaio 1972
- Vogue", edizione italiana, n. 245, Marzo 1972
- "Vogue" Bambini, supplemento al n. 255, febbraio 1973
- "Vogue", edizione italiana, n. 272, giugno 1974
- "Vogue", edizione italiana, n. 273-74, Luglio-Agosto 1974
- "Vogue", edizione italiana, n. 305, marzo 1977
- "Vogue", edizione italiana, n. 313, settembre 1977
- "Vogue", edizione italiana, n. 317, Novembre 1977
- "Vogue", edizione italiana, marzo 1978
- "Vogue", edizione italiana, n. 327-28, Luglio-Agosto 1978
- "Vogue", edizione italiana, n. 335, gennaio 1979
- "Vogue", edizione italiana, n. 534, Febbraio 1995
- Volpi Vittorio, *Il Visitatore. Un testimone oculare nel misterioso Giappone del 16. Secolo*, Piemme, Casale Monferrato, 2004
- Wichmann Siegfried, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*, Harmony Books, New York, 1981 (ed. or. *Japonismus. Ostasien. Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schuler Verlagsgesellschaft mbH, Herrsching, 1980).
- White Nicola, *Giorgio Armani*, Carlton Books Limited, London, 2000
- Yashiro Yukio., *Duemila anni di arte giapponese*, Garzanti, Milano, 1958

- Yasushi Watanabe, McConnell David L., *Soft power superpowers. Cultural and National Assets of Japan and The United States*, M.E. Sharpe, Armonk, New York – London, 2008
- Zambarbieri Annibale, *Al tramonto del secolo cristiano in Giappone: un rapporto del gesuita G.B. Zola*, in *Europa e America nella storia della civiltà. Studi in onore di Aldo Stella*, a cura di P. Pecorari, Treviso, Antilia, 2003, pp. 267-298
- Zambarbieri Annibale, *Primi echi europei dell'ambasceria Hasekura-Sotelo*, in *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi e Stefano Romagnoli, Aracne, Ariccia (Roma), 2014, pp. 115-137
- Zanier Claudio, *Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante. Setaioli italiani in Giappone dal 1863 al 1880*, in *Italia-Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2003, I, pp. 89-104
- Zanier Claudio, *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880). "Interpretare e comunicare senza tradurre"*, Clueb, Padova, 2006
- Zannier Sabrina, *Attorno al Sessantotto*, in S. Grandi. A. Vaccari, S. Zannier, *La moda del secondo dopoguerra*, Clueb, Bologna, 1992, pp. 89-120
- Zanzotto Andrea, *Haiku for a Season*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2012
- Zucconi Vittorio, *Il Giappone tra noi*. Garzanti, Milano, 1986

Sitografia

Arista Roberto, *Intervista ad Azalea Seratoni*, in AiapZine, periodico on-line, 5 marzo 2012, <http://aiapzine.aiap.it/notizie/13304> ultima consultazione 3 dicembre 2014

Fukai Akiko, *Japonisme in Fashion*, http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf, ultima consultazione 22 gennaio 2016

Giustacchini Enrico, *Armani – Così lo stilista si ispira alla storia dell'arte*, in "Stilearte.it. Quotidiano di cultura online dal 1995", 19 settembre 2013, In <http://www.stilearte.it/cosi-armani-si-ispira-alla-storia-dellarte/> ultima consultazione 3 luglio 2015

Istat, *Il valore della moneta in Italia dal 1861 al 2008*, n. 9, 2009. http://www3.istat.it/dati/catalogo/20100728_00/valore_moneta_1861_2008.pdf, ultima consultazione 10 gennaio 2016

Seratoni Azalea, *Il Giappone di Munari*, in <http://www.artsoup.info/2012/01/20/il-giappone-di-munari> ultima consultazione 3 dicembre 2014

Tinaglia Fabiana, *Daniela Gregis sfilava a Milano, con "Matilde" spinge su New York*, in "L'Eco di Bergamo", 20 febbraio 2014, http://www.ecodibergamo.it/stories/Moda%20e%20Tendenze/daniela-gregis-sfilava-a-milano-con-matilde-spinge-su-new-york_1046718_11/, ultima consultazione 18 febbraio 2016

<http://www.barbadillo.it/21572-arte-ambasciatore-giapponese-tintoretto-italia/>, ultima consultazione 10 dicembre 2015

<http://cappellini.it/it/designer/shiro-kuramata>, ultima consultazione 9 dicembre 2014

www.civitavecchia.portmobility.it, ultima consultazione 14 dicembre 2015

<http://collections.lacma.org/node/170609>, ultima consultazione 3 gennaio 2016

<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22Jean-Jacques%20Boissard%2C%20Recueil%20de%20costumes%20%2C%20A9trangers%22%29#resultat-id-1>, ultima consultazione 18 dicembre 2015

<http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/french-fashion-designer-pierre-cardin-shaking-hands-with-news-photo/163607790>, ultima consultazione 14 dicembre 2014

<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/namban-screens-right-hand-screen/CAEfKzD1vqAV8A?projectId=art-project>, ultima consultazione 13 dicembre 2015

http://www.iccd.beniculturali.it/siti_tematici/Scheda_VeAC/lemmario/index.asp?page=consultazionealfabetica&lettera=m&idCapo=242&indietro=1.html, ultima consultazione 14 aprile 2015

<http://www.iz2.or.jp/english/fukusyoku/busou/index.htm>, ultima consultazione 10 novembre 2015

<http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/senshoku/item02.html>, ultima consultazione 8 dicembre 2015

<http://www.makiohasuike.com>, ultima consultazione 4 dicembre 2014

<http://medievalpoc.tumblr.com/post/75367627985/baital-medievalpoc-shine-bright-like-aomine>, ultima consultazione 6 Dicembre 2015

<http://www.mingeikan.or.jp/english/exhibition/special/201304.html>, ultima consultazione 21 dicembre 2015

<http://www.muji.eu/pages/about.asp?PT=100> ultima consultazione 17 febbraio 2016

<http://www.munart.org/index.php?p=19>, ultima consultazione 4 dicembre 2014

<http://www.museudearteantiga.pt/collections/art-of-the-portuguese-discoveries/namban-folding-screens>, ultima consultazione 6 luglio 2015

<http://stylefrizz.com/200911/lagerfelds-ring-bed-masanori-umedas-tawaraya/memphis-boxing-ring-bed/>, ultima consultazione 9 dicembre 2014.

http://tmyun.com/jpeg/yun_5579.jpg, ultima consultazione 7 luglio 2015

<http://www.triennale.org/en/archivio-fotografico/product/75459-sezione-del-giappone-junzo-sakakura-kiyoshi-seike>, ultima consultazione 3 dicembre 2014

http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=other_img&size=L&colid=A10470&img_id=5&t=, ultima consultazione 9 dicembre 2015

http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl_img&size=L&colid=I4070&t=type&id=4, ultima consultazione 9 dicembre 2015

<http://www.unich.it/progettistisidiventa/lavori-studenti/TARRICONE%20Narratologia/130-141.PDF>, ultima consultazione 21 giugno 2015

<http://www.wikiart.org/en/kitagawa-utamaro/secret-love> ultima consultazione 6 luglio 2015